This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FL 3QPR V

FA 4000.3

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

BOUGHT FROM THE FUND
SUBSCRIBED FOR THE
DEPARTMENT OF GERMAN

FA 4000.3

Geisteshelden

Biographieen

40. Band

Böcklin

Von

Henri Mendelsohn

Berlin
Ernst Hofmann & C

Geheftet M. 2,40; Leinenband M. 3,20; Halbfranzband M. 3,80

Geisteshelden

(Führende Geister)

Eine Sammlung von Biographieen

Vierzigster Band

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1901

A. Böcklin.

Aufnahme, etwa 1870, von Aug. Höflinger in Basel

Nun kommt aber das mittlere
Bild, das die andern in Erscheinung
und Gemüthseindruck überragen
soll, so daß dieselben mehr wie
Nebenbilder wirken. Da bleibt
nur übrig, daß [illegible] nach so
viel geschilderter Gemüthsbewegung
der Beschauer selbst ein wenig
erschreckt wird. Wird dieses
mit der vollsten Pracht des Lichtes,
die im Fresko zu Gebote steht,
gegeben, so glaube ich, daß das
Interesse beim abwechselnden
Beschauen der Bilder immer in
Spannung bleiben wird. Man wird
dann nicht mit dem Beschauen einmal
für allemal fertig, sondern muß
immer wieder hingehen, wie man
gute Musik oder Poesie nie satt
wird, weil auch da durch große
Contraste die Seele berührt wird,
daß es noch lange weiter klingt.

Aus einem Brief vom 16. Dez. 1881

Böcklin

Von

Henri Mendelsohn

Mit drei Bildnissen, Facsimile und Notenstück

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1901

FA 4000.2

HARVARD COLLEGE
JUL 12 1920
LIBRARY
German Department fund

Zweites Tausend

Nachdruck verboten
Übersetzungsrecht vorbehalten

Meinen Basler Freunden

Ich halte den für den feinsten Künstler, dessen Werke mich am meisten über mich selbst erheben und mir die größte Stimmung hinterlassen.

Stauffer-Bern (Brief an Lydia Escher, 12. Okt. 1885)

Das Dekorative ist gar nicht die Nebensache in der Kunst, sondern eine der ersten Hauptsachen.

Böcklin (Tagebuch von Schick)

Inhalt.

		Seite
I.	Böcklins kulturgeschichtliche Bedeutung . .	1
II.	Die Stadt Basel	6
III.	Deutsche Kunst	14
IV.	Jugendzeit	19
V.	Erster römischer Aufenthalt	35
VI.	Erste Erfolge	50
VII.	Weimar	60
VIII.	Zweiter römischer Aufenthalt	73
IX.	Basel I	88
X.	Basel II	103
XI.	München	122
XII.	Florenz	137
XIII.	Die Entwürfe zu Fresken für das Breslauer Museum	168
XIV.	Zürich	177
XV.	Lebensabend	193
XVI.	Religiöse Bilder	201
XVII.	Technik der Tafelbilder	211
XVIII.	Böcklin im Urteil seiner Zeitgenossen . .	221
XIX.	Am Ende	228
XX.	Böcklins künstlerische Bedeutung	239
	Beilage: Brief vom 16. Dez. 1881, betr. die Entwürfe für das Schles. Museum (s. Kap. XIII S. 174)	245
	Chronologisches Verzeichnis der Hauptwerke	248
	Litteratur-Verzeichnis	261
	Druckfehler und Berichtigungen	265

Vorrede.

Meine Absicht ist, in diesem Bande ein Bild von Böcklins künstlerischer Entwicklung, von seiner Bedeutung für unsere Zeit zu geben. Um das künstlerische Bild kräftig hervortreten zu lassen, bedarf es der zeitlichen Zustände als Hintergrund, der persönlichen Bedingungen als Rahmen.

Ein Nachschlagebuch über Böcklin wollte ich nicht schreiben. Eine vollständige Erwähnung seiner Werke lag mir fern. Die Beschreibung seiner Bilder ist auf das Knappste beschränkt. Eine Bekanntschaft mit der Kunst Böcklins wird vorausgesetzt.*)

Ein Buch, das sich nur mit dem Stimmungsgehalt Böcklinscher Kunst beschäftigt, findet leicht einen größeren Leserkreis. Ich aber schreibe für jene Minderheit, denen die Kunst nicht der elegante Zeitvertreib müßiger Stunden, sondern geistiges Lebensbedürfnis ist. Diese wird auch willig den malerischen Problemen folgen, die sich der Meister gestellt, die in den Florentiner Jahren ihre klassische Erfüllung fanden.

Mit meiner Absicht, ein klares Bild zu geben, hängt auch die Anordnung des Stoffes zusammen. Die chrono-

*) Für den, dem ein oder das andere Werk entfallen, diene das bei Bruckmann erschienene dreibändige Werk, das in jeder größeren Bibliothek existiert, zur Orientierung.

logische Reihenfolge ist nur teilweise eingehalten worden. Nichts ist hier Willkür, alles wohlüberlegte Absicht.

Während die nahen Freunde die ersten Spenden auf das frische Grab legen, lege ich an dies Buch die letzte Hand. Nicht eine Spende von mir allein sind diese Blätter an den großen Toten; sie sind eine Spende der Böcklin-Gemeinde selbst! Nur durch ihre thätige Hilfe habe ich es vermocht, die Fäden dieses Wanderlebens zu entwirren.

Gesichtete biographische Vorarbeiten existirten bisher nur in dem chronologischen Verzeichnis, welches dem bei Bruckmann publizierten Böcklin-Werk beigegeben ist, und in dem Aufsatz von H. A. Schmid (A. Böcklins Leben). Aber auch das dort Entnommene ist, wo es irgend thunlich war, durch wiederholte persönliche Nachfragen geprüft. Auf die wichtige Bedeutung des jüngst erschienenen Schickschen Tagebuchs habe ich im Text hingewiesen.

Ich danke den Galerie-Direktoren, die mir geholfen, den Böcklin-Besitzern, die mir ihre Sammlungen erschlossen, den Schülern, die mir von ihrem Lehrer, den Freunden, die mir von dem Freunde berichtet haben.

Insbesondere danke ich der Familie des Künstlers, die mich in entgegenkommendster Weise unterstützt hat. Ich danke warm den Herren Fritz und Rudolph Burckhardt, die mir durch ihre aufopfernde Hilfe die Arbeit überhaupt ermöglicht und mir wichtiges Material gegeben haben.

Ich danke den Jugendfreunden Böcklins Reinhold Begas und Paul Heyse, dem Freunde des Mannes und Greises Adolf Bayersdorfer († 21. Februar 1901).

Berlin, 18. Januar 1901,
am Begräbnistage Böcklins.

H. M.

I

Böcklins kulturgeschichtliche Bedeutung

Es ist eine seltsame Erscheinung in der Kulturgeschichte, daß das jüngste Malergeschlecht einen siebzigjährigen Meister auf seinen Schild hebt und in ihm den Messias verkündet. Um den Schweizer Arnold Böcklin, den man in seiner engeren Heimat und in Deutschland während seiner Mannesjahre verhöhnte, verketzerte, hat sich heute eine begeisterte Gemeinde gebildet. Er ist das Haupt von „Jung-Deutschland" in der Malerei. Die Sezession, die letzte, lebenskräftigste That des letzten Jahrzehntes unserer Kunst, führt ihn im Banner. Alljährlich mehren sich auf unseren besseren Ausstellungen die Bilder, die in seinem Zeichen stehen. Seine eigenen Werke, die noch bis Ende der siebziger Jahre mit Mühe und Not von guten Freunden abgesetzt wurden, um dem Meister das Dasein zu fristen, sind heute ein beliebter Spekulationsartikel geworden. Bei den eingebildet Gebildeten ist Böcklin Modesache geworden — der wirklich Gebildete erkennt ihn als führenden Geist der neuesten Kunstgeschichte.

Böcklins Entwicklung läßt sich kulturgeschichtlich nicht völlig erklären, wohl aber seine kulturgeschichtliche Bedeutung; die geistige Losung unserer Zeit hat in ihm ihren höchsten Ausdruck gefunden.

Die Geschichte ist eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Offenbar sind wir wieder in einer

Strömung begriffen, die verwandte Züge mit der Zeit der Romantiker aufweist. Wir bezeichnen die jüngste Entwicklungserscheinung auch wohl als Neu-Romantik. Die heutige Strömung ist wie die der zwanziger Jahre eine wesentlich reaktionäre, reaktionär im wörtlichen Sinne als Gegenbewegung genommen. Damals war die Gegenbewegung gegen das Aufklärungszeitalter, heute ist sie gegen die naturwissenschaftliche Kunstauffassung gerichtet.

Die Romantik entlehnte ihr Kunstideal einer entschwundenen Zeit. Erst suchte man es in den Zeiten Dürers, dann ging man noch einige Schritte weiter zurück. „Die Nazarener versenkten sich fromm in die Werke der Präraffaeliten, und schließlich tauchte man in die mondbeglänzte Zaubernacht des Mittelalters unter.“ Mystik und Symbolik werden zum künstlerischen Stimmungselement.

Naturmystik mit Märchengestalten und Zauberschein tönt heute aus den Klängen der ‚versunkenen Glocke‘. Und wenn die Kunst unserer Tage sich verbraucht hat an den dumpfen Bauernstuben, an den parfümierten Boudoirs der Ballettmädchen und den weiß getünchten Wänden der Hospitäler, wenn sie sehnend nach dem goldenen Heiligenschein der „Primitiven“ langt, oder sich mit dem sternenbesäten Gewand Botticellis schmückt — was ist das anderes als romantische Sehnsucht?

Romantik ist das Suchen des Kunstideals in einer entschwundenen Zeit, gleichviel ob es in der Periode des Minnesangs oder des Perikles ist. Es giebt auch Romantiker unter den Klassikern. Goethe und Schiller selbst weisen bereits die Spuren der kommenden Bewegung auf.

Ein Herausſehnen aus den realen Bedingungen der Zeit führt als Folge ein Herausſehnen aus den Kulturzuständen mit sich, eine Freude an der Natur, die zum

Pantheismus führt. Beseelung der Natur und Einfühlung in sie verlangte die romantische Schule von einem Künstler. Novalis stellte in den Jünglingen zu Saïs das Programm auf: „So wird auch keiner die Natur begreifen, der kein inneres, naturerzeugendes und absonderndes Werkzeug hat, der nicht, wie von selbst, überall die Natur an allem erkennt und unterscheidet und mit angeborener Zeugungslust in inniger, mannigfaltiger Verwandtschaft mit allen Körpern durch das Medium der Empfindung sich mit allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hineinfühlt."

Sowie Böcklin sich herausflüchtet mit seiner Kunst — aus der Kunst seiner Zeit in die Kunst aller Zeiten — so hat auch er in der Beseelung der Natur das pantheistische Kunstideal der Neu-Romantik erfüllt. Aber er bedeutet noch mehr als kulturhistorischer Träger: in ihm findet die Lehre von der Persönlichkeit ihren genialen Vertreter.

Fichte hatte bereits das Ich zum Schöpfer der Erscheinungen gemacht. Die Romantiker entwickeln daraus den Begriff des Genies, eines jeder Gesetzmäßigkeit baren Wesens. Das romantische Genie wird der Vorläufer des Nietzscheschen Übermenschen.

Nietzsche hat es zu einer erschreckenden Popularität gebracht. Seit einem Jahrzehnt stehen wir in dem Zeichen des Dichterphilosophen. Die Lehre vom Übermenschen, der schrankenlose Subjektivismus mit dem „Sich ausleben wollen" ist das Schlagwort der „Vielzuvielen" geworden. Besonders die Jugend, die in ihrem überströmenden Kraftgefühl noch nicht die Grenzen ihrer Begabung kennt, verkündet mit Leidenschaft diese Lehre.

Während im wirtschaftlichen Leben die soziale Bewegung noch wächst und unter den Wissenschaften die Natur-

wissenschaft die führende Stelle behauptet; während das Nützlichkeitsprinzip des Polytechnikums sich die Gleichberechtigung erobert hat mit dem auf ideales Erkennen gerichteten Universitätsstudium — hat sich in der Kunst bereits eine Wandlung vollzogen.

Litterarisch durchweht vom Hauche Nietzsches und unter dem Einfluß von Ibsen beginnt die Individualitätsdichtung. Steckt auch Ibsen noch einerseits stark in dem naturwissenschaftlichem Dogma der Vererbung, so tritt in ‚Brand', in ‚Hedda Gabler' das Schicksal des Einzelnen in den Vordergrund. „Das deutsche Drama und der deutsche Roman beschäftigen sich wieder mit Herrschernaturen, mit Übermenschen, die ihr Schicksal durchsetzen oder daran zu Grunde gehen. Die Erinnerung an ältere Dichtungen taucht auf — Immermans ‚Merlin' und Grabbes ‚Napoleon' werden wieder hervorgesucht." Und wenn in der Lyrik die neue Kunst einstweilen nur lallte und stammelte, in Gerhart Hauptmanns ‚versunkener Glocke' findet das Dogma vom „Einzelnen" den dramatischen Ausdruck.

Wenn unsere junge Künstlerschaft, halb Uhde, halb Liebermann im Herzen, sich um Böcklin schart, so ist es nicht allein die Künstlerschaft des Meisters, die sie begeistert: sie verehrt in ihm eine kulturhistorische Strömung. Statt ausgetretener Regeln — das Persönliche, statt dumpfen Wiederkäuens verbrauchter Kunstgesetze — Streben nach eigenem Stil, nach dem Formalen.

Mitten im Gewoge des Pleinairismus und Naturalismus ist Böcklin seinen eigenen Weg gegangen. Und als man sich aus all den Sonnenflecken in der Armhäuslerstube, als man sich von den kartoffelschälenden Bauern wieder fortsehnte in ein Land, wo andere Sonnen leuchteten — erblickte man erstaunt, daß einer längst an den

Gefilden, die wir mit der Seele ſuchten, gelandet. Er, den man jahrelang als „abſurd“ verhöhnte, hat — ein einſamer Pfadfinder — ſeiner Zeit den Gipfel gezeigt, welcher der idealiſtiſchen Kunſt des neunzehnten Jahrhunderts beſchieden. Einſam für ſich hat er den Gipfel erſtiegen — nur bis zum Fuße des Berges begleiteten ihn Genoſſen.

Weil er einſam die Höhe gefunden, weil er dem geheimen Sehnen ſeiner Zeit um Jahrzehnte vorangeeilt, weil er dem feſte Geſtalt gegeben, wonach die anderen unklar gerungen, darum gebührt ihm die Führerſchaft in das neue Jahrhundert.

II

Die Stadt Basel

Die Gegensätze, die im Stadtgebiet Basels aufeinanderprallen, geben Böcklins Heimat das eigenartige Gepräge.

Basel ist an der scharfen Rheinecke gelegen, wo sich der Fluß nach langem westlichem Lauf energisch nordwärts wendet. Wie zum Verkehr einladend, schaut die Stadt nach Frankreich hinüber. Zwischen Jura und Vogesen öffnet sich bereitwillig die burgundische Pforte und vermittelt den Austausch der Kulturen zwischen Ost und West. Während die Jurapässe den Verkehr mit dem eigenen Lande eröffnen, knüpften sich über den St. Bernhard, St. Gotthard und die Bündter Pässe jahrhundertelang die Beziehungen zu Welschland an.

Diese günstige geographische Lage hat Basel nicht nur zu einem Verkehrsplatz ersten Ranges gemacht, sondern zugleich die verschiedenen Kulturelemente zu einem eigenartigen, lebenskräftigen Ganzen vereinigt.

Besonders ersprießlich für das Gedeihen der Stadt war die Einwanderung der ihres Glaubens wegen verfolgten Refügierten. Bereitwillig nimmt man im sechzehnten Jahrhundert die Flüchtlinge aus den romanischen Landen auf. Die neuen Bürger danken der alten Rheinstadt ihre Freundschaft: sie teilen ihr neue Ideen und Kunstfertigkeiten mit. — So pulsiert heute romanisches und germanisches Blut in den Adern der altangesessenen Geschlechter. Neben dem

reservierten helläugigen Nachkommen des einst so störrischen heidnischen Allemannen schreitet der tiefbronzene Abkömmling welscher Lebendigkeit.

Wie in den Stämmen die Gegensätze sich aufdrängen, so trägt auch das innere Leben der Stadt einen Doppelcharakter. Auf der Oberfläche Pietismus, der sich in einem ausgebreiteten Missionswesen ausdrückt, mystizistische Regungen mit äußerlicher Religiösität vereint. Tief im Untergrund ein übermütiges Sinnenleben, eine nachtönende lebensfrohe Renaissance. In den seltenen, aber prächtigen Festen, zu denen die reichen Patrizier freigebig ihre Säckel ausschütten, rauscht noch etwas von jener Festesfreude, die einst Basel zu einer der lustigen Städte am Rheine machte.

Noch übertönt nicht das Geräusch moderner Webstühle die Überlieferung aus dem einstigen Geistesleben der Stadt; noch erstickt nicht der Rauch aus dem Schlot der Fabriken die alte humanistische Bildung.

Basel ist der Sitz einer uralten Kultur. Hilfreich erwies sich die Freundschaft des Äneas Sylvius Piccolomini für die ihm liebgewordene Stadt. Als Pius II. unterstützt er ihre Bestrebungen, die ihren wissenschaftlichen Mittelpunkt in der Gründung der Universität (1460) fanden. Auf ihren Lehrstühlen saßen die bedeutendsten Geister der Zeit: ein Geiler von Kaisersberg, ein Johannes Brand und Erasmus Reuchlin.

Die Geschichte des Holzschnitts ist mit dem Aufschwung Basels eng verbunden: die Verknüpfung der Namen Amerbach mit Dürer und Holbein bezeichnen den Glanzpunkt der Stadt.

Das Wort, das still der Gelehrte in seiner Stube niederschrieb, die phantastischen Bilder, die dem Kopf des Künstlers entsprangen, Basel trägt sie als erste Buch-

druckerstätte der Eidgenossenschaft in die damalige gebildete Welt. Ein volles Jahrhundert lang konnte man Basel, neben Augsburg, den Hauptsitz der Buchdruckerkunst in deutschen Landen nennen. Als am 13. Juli 1501 der Jubelruf durch Basel tönte: „Hie Basel, hie Schweizerboden", als der Eintritt der alten Reichsstadt in die Eidgenossenschaft verbürgt war, da galt die Freude mit Recht der gesicherten äußeren Lage. Denn stetig konnten sich jetzt Handel, Verkehr und geistiges Leben entfalten.

Hatte der Sinn für Baukunst schon das verflossene Jahrhundert ausgezeichnet — die Vollendung des Münsters fällt gerade um die Wende des Jahrhunderts —, so greift jetzt Basel ein in die Glanzzeit deutscher Malerei. Albrecht Dürer wirkt auf der Rückkehr nach Italien kurze Zeit in der Rheinstadt; Holbein schafft während eines Jahrzehnts hier unvergängliche Werke. An der Hochschule lehren die ersten Geister der Zeit. Andreas Vesalius giebt hier 1543 sein Werk ‚de humani corporis fabrica', die Grundlage der modernen Anatomie, heraus. Desiderius Erasmus aus Rotterdam läßt sich in Basel nieder, wo er die besten Drucker für seine Werke, Johann Froben, Oporin und die beiden Amerbach fand.

So wurde damals Basel eine der ersten Heimstätten des humanistischen Geistes.

Auf die Glanzperiode der Reformation folgt ein allmähliches Erstarren. Die einst so blühende Universität verliert im achtzehnten Jahrhundert ganz an Bedeutung. Von den Künsten wurde nur noch die Architektur in den letzten Jahrhunderten gepflegt; um 1750 erfolgte sogar ein neuer Aufschwung, dem eine Menge Privatbauten ihren Ursprung verdanken.

Schwer erholt sich Basel aus den Wirren der Revolutionszeit und den Kämpfen mit Napoleon. Der Hebung

der Universität werden erhebliche Opfer gebracht; man beruft hervorragende Männer aus dem Ausland, so den Germanisten Wackernagel. Jüngere Leute, die auf fremden Hochschulen gebildet waren, tragen neue Ideen mit in die Heimat. Man versucht eine Reform auf friedlichem Wege. Da reißt die Julirevolution die Schweiz mit in ihre Stürme. Der Kampf zwischen der Stadt und der Landschaft Basel bricht in erneuter Schärfe los. Alles, was fortschrittlich, steht auf Seiten der Landschaft. Die Stadt erlebt aufs neue den Greuel der Bauernkriege. Selbst das Schicksal der Universität ist bedroht.

Nachdem die Landschaft sich endgültig von der Stadt getrennt, steht Basel schwer geschädigt nach all den Kämpfen da. Erst das Jahr 1848 und die Annahme einer neuen Bundesverfassung bezeichnet ein erneutes Aufblühen. Kunst und Wissenschaft werden wieder gepflegt: der Bau der Kunsthalle, des Museums und die Errichtung vieler Universitätsanstalten halten das ideelle Gegengewicht gegen Bahnhofs- und Fabrikanlagen. Und bereits in den sechziger Jahren strahlt aus einem Ort von nur 60 000 Einwohnern das glänzende Dreigestirn moderner Kultur: Jacob Burckhardt — Böcklin — Nietzsche.

Wer möchte da noch mit Muther Basel die nüchternste Stadt Deutschlands nennen!

* * *

Freilich an eigener Bedeutung in der Malerei hat es Basel seit Holbein gefehlt. Selbständige Künstler hat die Stadt nicht aufzuweisen; man wandelt teils in den Fußstapfen der Niederländer, teils hält man sich an französische Kultur. Im sechzehnten Jahrhundert wird Hans Bock genannt, der in der Art des Hemskerk malt. Das folgende Jahrhundert weist den vorzüglich als Radierer bewunderten Matthäus Merian auf, der unter dem Einfluß von

Paul Bril arbeitet. Johann Rudolf Huber, der bereits in das achtzehnte Jahrhundert hinüberreicht, hält sich an Lebrun als Vorbild, während Hans Heinrich Keller zwischen niederländischen und französischen Mustern hin- und herschwankt. Anfangs des neunzehnten Jahrhunderts malt Peter Bihrmann seine akademischen kalten Landschaftsbilder. Möglicherweise hat diesen Böcklin gekannt. Von einer Einwirkung der untergeordneten zeitgerühmten Künstler seiner Vaterstadt auf ihn kann nicht die Rede sein. Ebensowenig kommen Heß und Desteli, die Pecht in Bezug auf Böcklins Jugendeindrücke erwähnt, in Frage. Heß, der im Kreise des Cornelius in Rom lebte, hat in die Kochschen Landschaften dann und wann das Figürliche gemalt; später ging er zur Illustration über und hat der Nachwelt höchst geschmacklose Karrikaturen hinterlassen. Eine Einwirkung Destelis kommt gar nicht in Betracht; lebte er doch in Solothurn: Böcklin können lediglich Radierungen von ihm in die Hand gekommen sein. Auch die gänzlich unpersönliche Art des Landschafters Miville haben unmöglich auf das Gemüt des Kindes Eindruck gemacht. Eher sprachen vielleicht die einfachen Formen der Architektur durch Schinkels Schüler Berri, den Erbauer des Museums, zu dem Knaben.

Wichtiger wurde die Anregung, die Böcklin aus den großen Kunstschätzen der Vergangenheit schöpfte; mächtiger die Ideen, welche die landschaftliche Schönheit seiner Heimat mit ihren geschichtlichen Erinnerungen wachrief, als der Einfluß kleinlicher zeitgenössischer Meister.

Die Seele Holbeins, die den Knaben in der Kunstsammlung seiner Vaterstadt, dem köstlichen Nachlaß Amerbachs, umschwebte, die Geister, welche aus den alten Ruinen Lörrachs hervorschritten oder aus den grünen Wogen des Rheins auftauchten — sie waren es, die dem Dichter-

Maler zuerst die Stirn küßten. Sie legten zwei Künstlergaben in die Knabenhand: Begeisterung und Phantasie.

* * *

Böcklins Jugendzeit fiel in die traurigsten Zeiten der Stadt, in denen Basel noch aus den Wunden blutete, welche die Wirren zwischen Stadt und Landschaft geschlagen. Die Schilderungen, welche Zeitgenossen uns überliefern, klingen keineswegs verlockend. Sie lassen uns die Kämpfe verstehen, welche dem Messias der Kunst und Phantasie in dieser düsteren Periode seiner Heimat beschieden waren.

„Das erste, was einem beim Eintritt in Basel auffällt, ist der Ausdruck von Traurigkeit und Öde; beim Lärm eines Wagens schließt man Läden und Thüren; die Frauen verbergen sich, alles ist tot und verlassen, man sollte glauben, die Stadt sei zu vermieten", schreibt Souvestre 1837. Selbst wo er den Baslern gute Eigenschaften nachrühmt, das Wohlgeordnete, die Reinlichkeit, hält die Schilderung des gedrückten, engherzigen Spießbürgertums dem Lob die Wage. „Viele Baslerinnen bewohnen nur den hinteren Teil ihrer weiten Häuser, während die vorderen Zimmer, in welche nur die scheuernden Mägde kommen, ewig leer bleiben. Denn die Basler geben nicht Feste und besuchen sich wenig; ihre Freundschaftsverhältnisse überschreiten selten die Grenzen des häuslichen Herdes."

Noch viel unerfreulicher schildert ein Bericht des Morgenblattes aus den dreißiger Jahren das damalige Leben der Stadt. „Daß die Basler schon längst im Auslande wie in der Schweiz wenig beliebt sind, ist Thatsache. Zwar könnte man den Vorwurf übertriebener Sparsamkeit nur den Reichen machen; der Mittelstand läßt sich nichts abgehen: davon kann man sich leicht besonders Sonntags überzeugen. Die Reichen und Reichsten leben hingegen

auffallend eingezogen. Die meisten halten zwar Equipagen und viele haben Landhäuser oder machen Bade- und Lustreisen; allein man giebt wenig Fêtes, hält wenig Dienstboten, hat einen einfachen Tisch, geht in kein Theater und keine Spielhäuser und macht in der Kleidung und Mobiliar wenig Aufwand. — Daß bei Lebzeiten irgend ein Reicher, selbst wenn er kinderlos, eine namhafte Stiftung für gemeinnützige oder wissenschaftliche Zwecke gemacht, dafür ist kein Beispiel bekannt. Mit dem Gelde glaubt er wohl einen Teil seines Ichs zu verlieren. Ein höheres, veredeltes geselliges Leben sucht man bei ihnen vergeblich. Abends besuchen die Männer die Lese- oder die Taverngesellschaft; das weibliche Geschlecht hat seine eigenen Zusammenkünfte. Kaum ist es begreiflich, wo junge Leute der höheren Stände sich sehen und kennen lernen. Ebensowenig weiß man etwas von Kaffeehäusern; die Spaziergänge sind leer. Einsam wandert man vor die Thore, und Sonntags geht es in die Wirtshäuser der benachbarten Dörfer, wo man freilich sieht, daß viele Basler keine Kopfhänger sind.

In Bezug auf den religiösen Geist erfreut sich Basel eines üblen Rufes. Seit langer Zeit giebt es daselbst die Sekte der Pietisten, die in enger Verbindung mit den Herrnhutern stehen — dazu die neuere Sekte der Methodisten. Viele Basler sind Mitglieder einer Missions- und Bibelgesellschaft, auf welche bedeutende Summen verwendet werden. An wenig protestantischen Orten findet man soviel wenigstens äußere Religiösität. Morgens und abends sind die Kirchen fast überfüllt."

Unbemerkt von dem flüchtigen Reisenden, vergessen von dem Zeitungschreiber, rieselte still der Quell humanistischer Bildung. Der Pflege und der Verehrung des klassischen Altertums wurde die empfänglichste Stätte im

Herzen der Jugend bereitet durch die neu auflebende Universität.

Inmitten des Muckertums, inmitten der spießbürgerlichen Nützlichkeitsgemeinde lebte ein kleiner Kreis von Männern, denen der Qualm der Fabriken noch nicht die Sonne Homers verdunkelt hatte. In allen diesen Männern steckte ein Stück urwüchsiger allemannischer Kraft: sie lassen den Herrgott einen guten Mann sein; sie singen ihr Lied bei einem Glase Landwein, ja sie dichten und komponieren es wohl selbst. Sie legen keinen Wert auf Titel und Würden, aber sie freuen sich an der Arbeit als solcher. In der geistigen Genossenschaft gleichgesinnter Freunde zu stehen, wurde glückbringend für Böcklin.

III

Deutsche Kunst

Böcklins Geburt 1827 fällt in eine Zeit, wo die Malerei in ungeschickt gepinselten Gedanken und Vorgängen bestand.

Cornelius und die Nazarener wurden ein wichtiger Untergrund für die neue deutsche Kunst; denn sie zeigten haarscharf, was man nicht konnte.

Es war die Zeit der Biedermeierei, in der Böcklins Jugend sich abspielte. Die Leidenschaften, mit der die Zeiten des ersten Napoleons die Seelen erfüllten, waren verrauscht und hatten einem nüchternen Tugendideal Platz gemacht. Die Porträts unserer Großväter und Großmütter schauen langweilig korrekt aus dem Rahmen auf uns herab. Es ist die Zeit, wo man von erhabenen Ideen und edlen Gefühlen in der Kunst lallte. Die Vorstellung einer vermilchlichten, geschlechtslosen Antike wandelte durch die Lande, das Feigenblatt vor der Seele.

Aber in der Kulturgeschichte herrscht nicht nur das Gesetz der allmählichen Entwicklung, sondern auch das Gesetz des Gegensatzes. Aus dem Gefühle des Widerspruchs heraus flüchtete man von den gemalten Statuen einer mißverstandenen Antike in die bescheidenen Grenzen des deutschen Herdes, der deutschen Sagenwelt.

Unbekümmert um die philosophisch verquälten Gestalten des Cornelius, unbeeinflußt von dem Formelwesen

einer ausgepreßten Antike blüht die blaue Blume deutscher Romantik, kindlicher Gefühlsinnigkeit in Moritz Schwind, in Ludwig Richter. Bereits um die Mitte des Jahrhunderts giebt Alfred Rethels ‚Totentanz' das Zeichen zum Kehraus mit dem gelehrten Akademikerkram und dem toten Formenwesen. Er, ein Nachfahre Holbeins, ein Phantast auf der Grundstimmung des modernen Lebens erwachsen, weist prophetisch in die Zukunft, auf Böcklin und Klinger.

Was Brentano, Tieck und die Gebrüder Grimm für die Litteratur thaten, das vollzogen in der Malerei Rethel, Schwind und Ludwig Richter.

Die Lehre Winkelmanns von der „stillen Größe und der edlen Einfachheit der Antike" konnte in einer Zeit, wo in Deutschland mit jeder malerischen Überlieferung abgebrochen war, nur zur Phrase führen. Seine kleine Schrift ‚Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke' drückte Jahrzehnte folgenschwer auf die deutsche Kunst und machte sie erstarren.

Die Malerei mußte aus der Stube des Gelehrten in die Werkstatt des Künstlers zurückerobert werden. Und der Maler erobert für seine Kunst das moderne Leben, die moderne Stimmung; er entdeckt wieder das, was verloren gegangen war: die Kunst zu malen.

So bedeutet das Auftreten der Romantiker ein Aufrütteln aus erstarrten Formeln — das erste Erwachen eines neuen Geschlechts. Statt des Götzenkultus althergebrachter Regeln auch hier das Programm der neuen Zeit: die Persönlichkeit.

Auf der anderen Seite: Hinabsteigen in den Schacht des wirklichen Lebens, liebevolles, objektives Erfassen der Zeit. An der Stelle eines süßlichen Schönheitsideals

erscheint die Forderung der Charakteristik: schön ist häßlich und häßlich ist schön.

Die zweite Zauberformel unserer Zeit ist gefunden: die Umwertung der Werte.

Während der jugendliche Böcklin sich in den ersten kindlichen Kunstanfängen versucht, tritt der Genius auf, der bestimmt war, der Fels der modernen Kunst zu werden: Adolf Menzel. Menzels ‚Erdenwallen' (1833) und seine Zeichnungen zum Leben Friedrichs des Großen sind die Riesenfaust, mit welcher die neue Kunst die leeren Kunstschemen zertrümmert.

Aber die Hand, die zertrümmerte, hatte bis dahin nur siegreich den Griffel und nicht den Pinsel geführt. Das ungestillte Sehnen der Zeit aber ging auf Malerei. Man verlangt Farbe, Sinnlichkeit von der Kunst. Heiß und erbittert erklären Kaulbach und Piloty den Nazarenern den Krieg. Den Verächtern des Handwerks stellt sich das Streben nach Technik, nach Kolorismus gegenüber. Die Komposition wird reicher, die Gewandung prächtiger.

Von einschneidender Bedeutung wird das Jahr 1843, das Erscheinen der Belgier Gallait und Biève in Deutschland. Die Auswanderung deutscher Künstler nach Paris und den Niederlanden beginnt, um die Kunst der Palette neu zu lernen.

Die Vorliebe für antike Darstellungen verschwindet allmählich. Eine gebildete Geschichtsmalerei, in der das Ereignis und die getreue Tracht der künstlerische Träger wird, die rührende Stimmungsmalerei und die gutmütige Anekdote der Düsseldorfer geben den Ton an.

Menzel wirkt einsam für sich und beginnt Beleuchtungsprobleme zu lösen, so in der ‚Tafelrunde Friedrichs des

Großen', welche an der Wende des neuen Halbjahrhunderts entsteht.

Die Landschaft war der allgemeinen Entwicklung gefolgt. Rottmann schuf in leeren Linien und bengalischen Beleuchtungen die antike Landschaft für den Gebildeten. Auf die frostige Öde folgt ein romantisches Versenken in düstere Felsschluchten, ein Hinabtauchen in rauschende Wasserfälle. Auch hier ein Zusammentragen von Motiven, von Naturmerkwürdigkeiten, dieselbe Überbürdung wie im Geschichtsbild. Gleichzeitig damit der Versuch, der Natur Aug' in Auge gegenüber zu stehen, der sich an eine Reihe Künstler knüpft, an deren Spitze Andreas Achenbach steht.

So keimte und gärte es in der deutschen Kunst zu einer Zeit, in die Böcklins Lehrjahre fielen. Und wenn Böcklin sich Johann Wilhelm Schirmer zum Lehrer wählte und bei ihm aushielt, wenn er in den ersten römischen Tagen mit Feuerbach und mit Franz Dreber in Beziehung trat — so waltet hier kein persönlicher Zufall, sondern ein künstlerischer Wesen-Zusammenhang.

Johann August Schirmer bedeutet den Ausläufer der klassizistischen Richtung eines Koch, durchsetzt mit romantischem Stimmungselement. Feuerbach ist der erste deutsche Künstler, der die Antike weder im Spiegel des dänischen Bildhauers noch der französischen Klassizisten sieht. Nicht sklavische Nachahmung der Antike will er. Durch sorgfältiges Naturstudium hindurch und unter der Anregung alter Meister sucht er nach einem eigenen, räumlichen Stil.

Franz Dreber überragt Schirmer durch die schlichte Empfindung seiner zart getönten Schöpfungen, zu

denen Böcklins gleichzeitige Werke die stärkste Verwandtschaft bekunden.

Böcklin fand hier geistig Ähnliches. Formal den stilisierten Aufbau der Klassizisten, innerlich den Versuch, für Landschaft und Staffage denselben Stimmungsgehalt zu finden.

Hier setzen Böcklins erste selbständige Bilder ein.

IV

Jugendzeit

Vaterhaus. Studien bei Schirmer, 1845—1847. Brüssel, Antwerpen, Paris 1848. Das letzte Basler Jahr. Böcklins Freundeskreis.

Das älteste Dokument, welches wir über Arnold Böcklin besitzen, führt uns gleich stimmungsvoll in das Haus des frommen, ordnungsliebenden Basler Bürgers der damaligen Zeit. Auf dem leeren Schlußblatt der Hausbibel pflegte Friedrich Böcklin, Arnolds Vater, jedesmal den Geburtstag eines Kindes einzutragen:

„Am 16. Oktober 1827 wurde Arnold Böcklin geboren, dessen Taufzeugen sind Schwager Joh. Jac. Lippe und Schwager und Schwester Beaudroi, wurde zu St. Leonard getauft."

Der es schrieb, war ursprünglich kein Basler. Friedrich Böcklin (geb. 16. Juli 1802) wanderte von Beggingen im Kanton Schaffhausen — wo das Geschlecht seit Anfang des sechzehnten Jahrhunderts heimatberechtigt war — völlig mittellos nach Basel. Bald aber entwickelte er sich dort zum echten Typus eines Angesessenen. Am 14. Juni 1824 erwarb er das Bürgerrecht und verheiratete sich mit einer wohlhabenden Basler Müllerstochter aus der Rümelinsmühle (geb. 1800, gest. 1861).

Vergeblich sucht pietätvolle Verehrung heute nach Arnolds Geburtshaus: das Haus zu den drei Böcken ist niedergerissen, an seiner Stelle steht ein Teil des Hauses

Gerbergasse 4 mit der Erinnerungstafel an den großen Bürger.

Friedrich Böcklin gehörte zu jenen Kaufleuten, die bei hervorragenden Fähigkeiten für die technische Seite ihres Standes jeglicher finanziellen Begabung entbehren. Er verlor nach und nach in den verschiedensten Unternehmungen das eingebrachte Vermögen seiner Frau, so daß er sich schließlich mit seiner zahlreichen Familie nur gerade ernährte. Nach der Liquidation des Tuchladens eröffnete Friedrich Böcklin gemeinsam mit einem jungen, reichen Socius ein Bandgeschäft, in welchem er die eigentliche Arbeitskraft war. Aber auch dieses Unternehmen gedieh nicht, und Böcklin nahm ungefähr 1843 eine Stelle als Fabrikmeister in der Seidenband-Fabrik des Herrn De Bary an. Hier fand er einen seinen Fähigkeiten angemessenen Wirkungskreis, hier schätzte man seine Begabung, die sich sowohl in zahlreichen Entwürfen von Bandmustern als auch in der Erfindung einer neuen roten Farbe bekundete.

Die Übernahme dieses neuen Postens bedingte eine Übersiedelung der Familie Böcklin in das St. Albanskloster. Es war ein malerisches Heim, das Arnold eintauschte. Täglich durchschritt er den alten Kreuzgang, den er in einer Ölstudie bewahrt hat. Wenn der Knabe von seinen Schulheften aufsah, so leuchtete unter seinem Fenster der grüne Rhein, leichtbewaldete Ufer lockten ins Freie. Schon früh zog die Kunst in Arnolds Seele. Als Träumer saß er viel länger als nötig in den Klassen des trefflichen Gymnasiums. Dieser Mann von ungewöhnlicher litterarischer Bildung, der sich mit den ernsthaften Problemen der Naturwissenschaft zeitlebens beschäftigt hat, war ein sehr mäßiger Schüler. Er zeichnete in den Lehrstunden Karikaturen der Lehrer oder bildete täuschend Fliegen und

Spinnen auf den Heften ab. Aus der ausgesprochenen zeichnerischen Begabung und der Abneigung für den regelmäßigen Schulunterricht ergab es sich, daß Böcklin nicht das ganze Schulpensum durchmachte: er trat noch gerade in die realistische Abteilung des Pädagogiums (oberen Gymnasiums) ein. Dadurch fehlten seiner Bildung die Kenntnisse alter Sprachen. Er, der leidenschaftliche Verehrer der Alten, hat ihre Dichtungen nur aus Übersetzungen gekannt. Lebenslang hat er es bedauert, seine Lieblinge nicht in der Ursprache lesen zu können.

Wie sich Böcklins Schaffen nicht völlig aus äußeren Einflüssen erklären läßt, so seine Beanlagung nicht durch Vererbung.

Wenn wir noch so mikroskopisch die Spuren verfolgen, so finden wir nichts, als die dürftige Kunde, daß Friedrich Böcklin auch etwas gezeichnet hat. Freilich Spuren von künstlerischer Anlage weist auch Walter, der jüngere Bruder Böcklins, auf. Von ihm, dem späteren „Hafner" (Töpfer), hatte sich bis vor kurzem ein wohl mit Arnold gemeinsam gefertigter Puttenfries an seinem Haus in der Claraſtraße erhalten. Wenn Pecht als erbliches Moment anführt, daß sein Großonkel Labram und dessen Tochter Blumenmaler gewesen, so heißt das doch ein Hinausgehen über die Rougon-Maquart-Genealogie.

Äußerlich sah Arnold seinem Vater sehr ähnlich, mit dem er auch die Freude an der Natur gemein hat. Doch entbehrt das psychologische Bild von Friedrich Böcklin sonst der liebenswürdigen Einzelheiten. Er wird als harter, entschlossener Mann geschildert. Der Kampf ums Dasein hatte diesen Zug verschärft. Mit aller Entschiedenheit widerspricht er bei dem Sohne der Wahl eines Kunstberufs, nicht sowohl aus philisterhaftem Unverstand, sondern in der Erwägung, daß er bei seiner zahlreichen Familie nicht

in der Lage war, dem Sohne die nötige Unterstützung zu gewähren. Er wollte eine praktische Verwertung des Talentes. Seinen Arnold dereinst als wohlbestallten Zeichenlehrer der Vaterstadt zu sehen, war das Ideal seiner Träume.

Das Talent des Knaben blickte unverkennbar aus den Studien hervor, die er gleichzeitig mit dem Besuche des Gymnasiums auf der städtischen Zeichenschule machte. Stets hat er seinem ersten Lehrer und Pfadzeiger Kelterborn eine freundliche Erinnerung bewahrt. Als er, ein angesehener Künstler, aus Rom heimkehrte, fiel er dankerfüllt dem alten Meister um den Hals.

Eine künstlerische Anregung großen Stiles fand Böcklin in dem halbdunkeln Raum der Bibliothek seiner Vaterstadt. Holbeins Schätze, welche der Sammlung des jüngeren Ammerbach entstammen, waren dort untergebracht: oft schlich sich der kunstdürstende Knabe dort ein, wenn Fremde herumgeführt wurden, ohne sich vom Schelten des mürrischen Aufsehers abhalten zu lassen.

Zu diesem Treiben schüttelte der Vater nur mißbilligend das Haupt. Er meinte trocken: „Calame bist du noch lange nicht.“ Die Vermittlung der sanften Mutter, deren Liebling das „Noldi“ war, und die Fürsprache des Germanisten Wackernagel, welcher im Albankloster wohnte, bewegten den Vater endlich zur Einwilligung in den Künstlerberuf. Von einer Unterstützung konnte freilich bei der knappen Vermögenslage nicht die Rede sein. Wovon Arnold bei einer kleinen Studienreise in der Umgebung gelebt, wußte selbst die eigene Familie nicht. Er hungerte sich eben durch. Da war es denn ein festliches Ereignis, als ein reicher Engländer bei seinen Wanderungen im Münsterthal dem jungen Maler frisch von der Staffelei einige Studien abkaufte.

Die Jahre 1845—47 finden wir Böcklin in einem regelmäßigen Schüleratelier des Landschafters Schirmer in Düsseldorf. Lange lassen sich die Spuren dieses Einflusses verfolgen.

Zunächst trat er zwar in die Malklasse des Malers Hildebrand ein. Dort wurde Schirmer auf ihn aufmerksam und veranlaßte ihn, in seiner Abteilung zu studieren. Die Gunst des Lehrers aber zog ihm bald den Neid der Kunstschüler zu, so daß Schirmer, der das koloristische Talent in Böcklin erkannt, ihm riet nach Belgien zu gehen. „Der Verkauf eines Bildes hatte ihm etwa 40 Thaler eingebracht, das gab ihm Mut, und in Belgien begünstigte ihn das Glück. Er zeichnete im Museum (von Brüssel) Köpfe von Tizian (in Schwarz, Kreide und Rotstift), und diese kaufte ihm ein alter Herr ab (Chapuy, ehemals Vergolder, später zu großer Wohlhabenheit gelangt). Dieser empfahl ihn an Bekannte in Antwerpen, wo er einige Wochen lebte." —

Das gute Verhältnis zu Schirmer erhielt sich jahrelang. „Als Böcklin zum erstenmal in Italien war, hat ihm sogar Schirmer einmal geschrieben und ihn beneidet, im Lande seiner Sehnsucht zu sein. Später, als Böcklin zum zweiten Mal nach Italien ziehen wollte, schrieb er an Schirmer und forderte ihn auf, doch alles abzuschütteln und mit ihm zu kommen; aber Schirmer war indessen Karlsruher Direktor, philisterhaft und alt geworden. Bei Böcklins Durchreise empfing er ihn freundlich, aber sehr würdevoll und sagte, seine Stelle als Direktor sei ihm ans Herz gewachsen."

In Brüssel und Antwerpen hat Böcklin vor allem die Meisterwerke in den Galerien studiert, auch hin und wieder nach Rubens, van Dyck u. a. skizziert. Dort war es, wo er die tiefe Farbengebung und die schlichte Innigkeit

in der Auffassung der deutschen und flämischen Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts mit Begeisterung in sich auffog, wo die elementare Leidenschaft eines Rubens zu einem wohlverwandten Geist sprach.

Während fern in Belgien Böcklin Eindrücke in sich aufnimmt, welche besonders koloristisch auf seine spätere Entwickelung maßgebend werden, vermietet das gute Mütterchen daheim ein Zimmer und sendet den Ertrag heimlich dem Sohne. Oft war sie monatelang ohne Nachricht von ihm und manche bittere Thräne hat sie um das „Noldi" vergossen, dem das Briefschreiben von Jugend an verhaßt war.

Böcklin ist sich dieser Abneigung treu geblieben, er spricht noch viel später in einem Brief (vom 28. Mai 1873) vom Briefschreiben als „einem Selbstpeinigungsmittel selbst in guten Tagen".

Trotz dieser Unterstützung mußte Böcklin seine Bedürfnisse auf das Äußerste einschränken. Als er von Belgien aus eine Reise durch die Schweiz machte, hat er sich täglich von einem Batzen (12 Pf.) unterhalten. Andere Schwierigkeiten harrten seiner in Graubünden, wo er sich der romanisch sprechenden Bevölkerung nicht verständlich machen konnte. Der kundige Maler half dem mangelnden Sprachgelehrten aus der Klemme; deutliche Zeichnungen von Brod und Käse erläuterten seine heißhungrigen Wünsche.

Im Spätherbst 1847 langte Böcklin in Genf an; er hoffte sich bei Calame Anregung zu holen. Nach wenigen Wochen aber verließ er dessen Atelier, weil der Lehrer sich garnicht um seine Schüler kümmerte und ihnen seine Studien zum Kopieren empfahl.

Von Genf aus ging der junge Künstler über Basel nach Paris, wo damals Coutures ‚Römer der Verfallzeit' das malerische Tagesereignis war. Die theatralische Art

der Darstellung prallt von Böcklins vornehmer Seele ab — er hielt sich an die alten Meister im Louvre.

Aber menschlich hat Paris tiefe Spuren in ihm hinterlassen: er wurde Zeuge der Juli-Revolution. Wie die Freunde, Böcklin und der Tiermaler Koller, harmlos auf die Straße gehen, reißt sie die tobende Menge mit sich fort zum Sturm auf die Tuilerien.

Man zwingt ihnen mit dem Worte: „tenez“ den Säbel in die Hand. Beide haben wacker mitgekämpft und Böcklin hat sich als Andenken einen Speisezettel von der königlichen Tafel mitgenommen.

Ein andermal sah er von seiner Dachkammer mit an, wie unschuldige Menschen auf dem Hofe eingeschlossen und von den reitenden Soldaten erstochen wurden. —

So lernte der Jüngling hier aus eigener Anschauung „la bête humaine“ kennen; der ausgereifte Mann verdichtet künstlerisch die Eindrücke zum — ‚Kentaurenkampf‘.

* * *

1849 kehrte Böcklin nach Basel zurück, um seiner Militärpflicht zu genügen. Daneben arbeitet er daheim „für sich“, nur ermutigt durch den Zuspruch des ältesten Bruders.

Eine unsichere Zukunft, Kampf und Widerspruch im Vaterhause verdüsterte die diesem Alter naturgemäße Sturm- und Drangperiode zu einer Wertherstimmung. Ein wertvoller Brief, am 2. April 1849 an Jacob Mähly nach Göttingen abgesandt, ist ein Niederschlag dieser Stürme. Er zeigt uns ein liebesbedürftiges Jünglingsgemüt, das sich unverstanden glaubt und den Tod sucht. Noch belangvoller aber ist der zweite Teil des Schreibens, der bereits das künstlerische Programm Böcklins aufstellt: unentwegtes Streben nach Schönheit und Poesie.

Basel, den 2. April 1849.

Mein lieber Freund!

Es war ein schrecklich trostloses Gefühl für mich, von denen, die ich allein liebte, denen allein ich mich hätte mittheilen können, zurückgestoßen zu sein. Ich sah mich unwert eurer Freundschaft, da ihr mich nicht suchtet, konnte ich mich nirgends anschließen, zurückgedrängt auf mein eigenes, leeres, unglückliches Ich. —

Doch der Zustand ist unsäglich. Was ist einem liebebedüftigem Menschen ein Leben ohne Anhaltspunkt? Mir war es eine peinigende Last. — Die Erinnerung an jene Stunden, wo ich, in Unthätigkeit versunken, vor mich hin brütete und, in die leere, hoffnungslose Zukunft blickend, bloß noch im Tode einigen Trost sah, treten nun wieder lebhaft vor meine Seele. —

In der Kunst habe ich auch manches durchmachen müssen. Die jugendliche Begeisterung, die hochschwebenden Hoffnungen und die Einbildung, jetzt schon etwas nicht Unbedeutendes zu sein, können eben nicht ewig dauern. Die Rose entblättert sich nach und nach, und es bleibt am Ende noch ein kleines Ding übrig, von dem man nicht weiß, ob einmal eine schöne Frucht daraus werde, oder ob das Innere ohne Lebenskraft sei. —

So mit der Künstlerseele.

Die glänzende Einbildung muß vom Verstande eine strenge Censur erleiden, sie wird mit einem immer feineren Siebe gesiebt, und leider bleibt meistens alles obenauf. — Was ist wahre Poesie? — Doch da komme ich auf ein Feld, wo die Augen unstät suchen und keinen Haltepunkt finden. Der ungebildete Geist kann den Höhepunkt nicht sehen. Je gebildeter, desto höher steht er. Aber die Poesie des Schönen ist endlos. Dem Geiste steht vorgeschrieben: bis hierher und nicht weiter. Unsere Aufgabe ist uns zu bilden, dann steigen wir uns selbst unmerklich, aber wenn wir zuweilen abwärts blicken, sehen wir mit freudigem Erstaunen, wie die Ebene tief unter uns liegt, da sehen wir die Hügel, wo wir schon glaubten auf dem höchsten Gipfel zu sein, sich mit der Ebene verflachen. Aber über uns liegen noch unbekannte Regionen in einem blendenden Glanz. Mutig hinauf! Haben wir so viel zurückgelegt, so können wir noch mehr. Wo ist das Ende? Was kann uns zurückhalten? Die Morgensonne scheint noch, noch fühlen wir frische Kraft: hinauf!

Arnold Böcklin.

Über dem Anfang des Briefes weht die herbe Stimmung des Vaterhauses, welche den Zweifel an sich und seiner Kunst heraufbeschworen. Aber siegreich behalten holde Jugenderinnerungen ihr Recht, — ein Kreis feinsinniger, verständnisvoller Freunde stählte den Dichter-Maler beim Erklimmen des Gipfels. Und jubelnd, mit frohem Jugendmut schließt der Brief mit dem prophetischen „hinauf"! — —

* * *

„— — die Bilder froher Tage
Und manche lieben Schatten steigen auf;
Gleich einer alten, halbverklungenen Sage
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf."

Ja, es waren frohe Tage, als die Schulfreunde Böcklin, Fritz Burckhardt, heutiger Rektor des Gymnasiums, der spätere Professor Jacob Mähly, der Arzt Theodor Schneider und das schöne Fräulein Schermar (spätere Gattin Mählys), welche der weibliche Brennpunkt dieses Kreises war, eine Fußtour nach Wildenstein bei Liestal machten.

Ernste und heitere Lieder tönten dort unter der großen Eiche von den jungen Lippen. Fräulein Schermar wand unterdessen schweigend einen Kranz aus deren Blättern. Als man sie aufforderte, ihn dem zu geben, der am schönsten gesungen, drückte sie ihn Böcklin aufs Haupt.

Fritz Burckhardts Freundschaft sollte belangvoll für Böcklin werden. Seine Toleranz und das feine Verständnis für des Freundes große Eigenschaften haben sechzig Jahre allen Stürmen Stand gehalten. In ihm fand der völlig unpraktische Künstler in allen sorgenvollen Zeiten einen treuen Berater und Helfer, in allen guten Tagen eine teilnehmende Seele.

Bereits um diese Zeit gehörte Böcklin dem Jünglingskreise an, der sich um den großen Landsmann Jacob Burckhardt scharte. Dieser hat auch hier seinen künstlerischen Scharfblick bewährt, bereits Anfangs der fünfziger Jahre prophezeite er: „Das giebt einen Meister allerersten Ranges".

An das Haus des Pfarrers Uebelin knüpft sich die Erinnerung an Böcklins erste Lehrthätigkeit. Freilich war es nur eine kameradschaftliche Unterweisung, welche der jugendliche Meister seinen Freunden, dem Sohne und der Tochter des Hauses, wo er sogar zeitweise wohnte, erteilte. — Noch haben sich kleine Tuschzeichnungen erhalten: je ein Böcklinsches Original — kleine, frei erfundene Landschaften — und die zwei Kopien seiner Schüler.

Schon damals haßte es der Künstler, wenn seine Schüler diese Schöpfungen nicht naiv betrachteten, sondern nach „Ähnlichkeiten" suchten. „Ihr sollt nicht sagen, es mahnt an was," ruft er damals gleichsam warnend auch seinen künftigen Biographen zu.

Ein leise verklingender, trauriger Roman endete die erste Epoche von Böcklins Leben.

Oft hörte man abends vor einem Hause in der Steinenvorstadt die Klänge einer Flöte; sie galten der Tochter des Hauses, Luise Schmidt. Böcklin liebte sie, und die Tochter des Küfers erwiderte leidenschaftlich die Neigung.

Im November kam es zur förmlichen Verlobung. Der Heirat aber widersetzten sich schließlich die Eltern: nicht aus materiellen Gründen — denn der Vater war wohlhabend und konnte die junge Ehe über Wasser halten, sondern weil Böcklin wegen seines mangelnden Kirchenbesuches für einen Atheisten galt.

So mußte sich Böcklin entschließen, ohne seine Braut nach Rom zu reisen. Die Trennungsstunde schlug. Es

war eine wehmütige Abschiedsfeier, welche Uebelins, Jacob Burckhardt und Louise Schmidt dem Scheidenden veranstalteten. Zum Schluß kam gar noch einer auf den Einfall vorzuschlagen, man möge das von Böcklin komponierte Geibelsche Lied ‚Nun die Schatten dunkeln' singen.

Bei den Versen „ach, du weißt, daß nimmer ich dein eigen bin" brach das Mädchen unter Thränen zusammen. —

Böcklin reiste, und Luise, „die einsame Frühlingsblüte", wie sie Jacob Burckhardt nennt, starb wenige Wochen darauf an einer Gehirnentzündung. — Unter dem Klange der Charfreitagsglocken wurde sie begraben. Von einem Unsterblichen wurde sie geliebt, von einem Unsterblichen wurde sie besungen. Jacob Burckhardt hat ihr Andenken in einem Sonett erhalten.

Nachruf von J. B. an Frl. Schmidt.

Es fiel ein Reif in kalten Märzentagen
Und nahm dich hin, einsame Frühlingsblüte,
Damit der Tod vor Sonnenglut Dich hüte,
Die Deiner harrte, die Du nicht ertragen.

Das schöne Auge, einst voll stummer Klagen,
Erlosch; die Lippe, die vor Liebe glühte,
Ist blaß und kalt; und dieses abgemühte,
Gramvolle Herz, es hat nun ausgeschlagen.

Und er, an dessen statt wir Dich geleiten,
Er wird in weiter Fern', o welke Rose,
Nach Dir mit Zittern seine Hände breiten.

Umsonst nun ruht im mildem Götterschoße,
Was noch bestimmt war in den künft'gen Zeiten,
Des Glückes, wie des Leides Schicksalslose.

27. März 1850.

* * *

Eine große Anzahl Studienblätter und Bilder, die sich erhalten haben, erzählen Böcklins künstlerisches Werden. Sorgsam gemaltes Schilf mit treulicher Naturnachbildung, wurmzerfressene Lattichblätter ließen eher auf einen eingefleischten Naturalisten denn auf den größten Phantasten des Jahrhunderts als Urheber schließen.

Hier ist er ganz der nüchterne, biedere Schweizer, der zunächst die Natur durch Arbeit sich unterwirft, bis er es wagt, seinen persönlichen Eindruck von ihr frei wiederzugeben. Aber eine Eigenschaft zeigen auch schon diese knabenhaften Versuche: Sicherheit der Technik. Jeder Strich sitzt, wo er hingehört.

Die ersten Bilder stammen nachweislich aus dem Jahre 1843. Wie sorgsam gezeichnet und liebevoll beobachtet ist die Sonnenwirkung in dem St. Albanstift, der damaligen Wohnung der Eltern Böcklins! Dieselbe biedere Auffassung zeigt auch sein erstes Bildnis, das seiner Mutter (etwa 1845 entstanden). Zwar ist es noch hart und hölzern gemalt — in den gleichzeitigen Landschaftsbildern ist die Technik bereits flüssiger —, aber plastisch und charakteristisch. Ähnliche Züge zeigt auch ein Jünglingskopf mit gesenkten Augen, während ein Paar kleine Figurenbilder mit landschaftlichem Hintergrund noch ganz konventionell sind.

In der Landschaft tritt bald an die Stelle der Naturstudie das Bild. Hier sehen wir von vornherein des Jünglings Bestreben darauf gerichtet, Stimmung zu erwecken. Die erste 1843 entstandene Landschaft stellt eine Felsschlucht dar, phantastisch vom Mondschein beleuchtet, davor die dunkle Silhouette einiger Tannen. Alles mit wenigen Tönen, mit schwarz, grün und weiß gemalt. Böcklins Schwester erzählt die Entstehungsgeschichte des Bildes. Der junge Maler liebte es, wenn seine neun

Jahre jüngere Schwester während seiner Arbeiten zugegen war. — Als er das Werk beendet hatte, zeigte er es ihr; die Kleine meinte schaudernd, „es sei zum fürchten". Da streichelte Böcklin den kleinen Kritiker dankbar: es war sein erster sichtbarer Erfolg als Stimmungsmaler.

Meist sind die Landschaften düsteren Charakters; mit Ruinen im Mondschein, mit Gewittern und auffliegenden Raben operiert der junge Romantiker. Seine Motive entnimmt er der Heimat. Wasserfälle, die durch Tannen schäumen, gemahnen an Calame. Nicht als ob ein Schuleinfluß des Genfers bei der kurzen Zeit von Böcklins Atelierbesuch anzunehmen ist. — Besonders erinnert an ihn eine kleine, 1845 datierte Landschaft. Vorn ein Wasserfall, der über dunkle Felsen rauscht. Als Gegensatz dazu rotglühende Alpengipfel, die in eine helle Luft hineinragen.

Später hat sich Böcklin ziemlich scharf über Calame geäußert: „Alle seine Bilder ließen sich auf zwei Kompositionsprinzipien zurückführen. Das eine beruht auf der Lichtverteilung: oben ein Licht in der Luft, das über die fernen Bergspitzen herabgeführt ist. Dagegen eine dunkle Masse, etwa ein Wald. Vorn eine Wiederholung des Lichtes, das dann in ein paar Stellen in die Luft übergeleitet ist. — Das andere ist ein Farbenprinzip: eine blaue, duftige Felswand, darüber der blaue Himmel mit einzelnen weißen Wolken und Dunststreifen. Vorn und etwas nach unten jedoch malt er warm beschienene Kiefern, Pinien oder Fichten. Vorn kommt dann gewöhnlich ein verfehltes schmutziges Grau. Die dritte Farbe scheint er nie haben finden zu können."

Gleichfalls mit 1845 ist eine Hochgebirgslandschaft datiert. Ein einsamer Felsenplatz, an dem der Schnee fortzuschmelzen beginnt und das braune Alpenmoos

zum Vorschein kommt. Vortrefflich gezeichnete Gemsen weiden darauf. Das Bild ist schlicht und wohlthuend in der Farbe, in einfachen grauen und braunen Tönen gehalten.

Je weiter wir Böcklin verfolgen, je mehr tritt das in Erscheinung, was für seine Kunst später das Maßgebende wird: die große, dekorative Wirkung der Silhouette.

Ende der vierziger Jahre ist bereits in einigen seiner Landschaften ein fester Stil zu entdecken, ganz abweichend von dem seiner Zeitgenossen. Es ist merkwürdig, wie in der ersten römischen Zeit anfangs dieser eigenartige Stil fast verloren geht und die Einflüsse der Schirmerschule vereint mit Anregungen Drebers dort schärfer auftauchen, als in den Jahren, die diesen Schuleinflüssen zeitlich näher standen. Zwischen den Landschaften des Anfängers Böcklin und den Werken des ausgereiften Künstlers besteht eine viel sichtlichere Stilverwandtschaft, als zwischen jenen und den klassizistisch manierierten Landschaften der fünfziger Jahre.

Der Böcklin eigenartige Stil, der bereits auf die große, einfache Wirkung der Form geht und die Einzelheit unterordnet und ausscheidet, wie wir ihn in höchster Durchbildung erst in der Florentiner Zeit wiederfinden, ist in diesen Jugendarbeiten bereits andeutungsweise vertreten. Mit Vorliebe wählt Böcklin Abendbeleuchtung oder Gewitterstimmung, welche nur die Hauptmassen unterscheiden läßt.

Ein Beispiel ist die mit ‚Hochplateau' bezeichnete Landschaft (Walther Böcklin): Zwei große und zwei kleine Tannen heben sich von einem wolkenlosen, gelbrosigen Himmel ab. Charakteristisch für den „jungen" Böcklin ist das gut gezeichnete Terrain, die Steine, die in das Bild hereinragen — ohne übrigens als Einzelheit aufzufallen. Eine Mondscheinlandschaft mit einer Ruine (bei

Frau Strahm-Böcklin), das sogenannte ‚Hunnengrab‘, eine ‚Gewitterlandschaft am See‘ (Walther Böcklin) weisen ähnliche Eigenschaften auf. In der Gewitterlandschaft ragen romantisch geformte Tannen über Felsblöcken auf. Hinten steigt ein grauer Dunst auf; Raben fliegen in die Höhe. Das Raben- und Vogelmotiv, das auch auf einer Zeichnung ‚Tannen im Schnee‘ wiederkehrt, deutet bereits auf die schicksalskündenden Vögel im ‚Selbstporträt‘ und in der ‚Ruine am Meer‘.

Das klassische Beispiel für diese Epoche aber scheint die 1847 ausgezeichnete ‚Ruine bei Müller-Kelterborn‘ zu sein. Durch die zerstörten Fenster der Trümmer leuchten die gelbroten Wolken des Abendhimmels. Das Bild bedeutet in seiner einfachen Form und Farbengebung, in seinem vortrefflichen Bildausschnitt den Vorläufer zur ‚Villa am Meer‘, zur ‚Toteninsel‘. —

Aber auch noch einfache Naturstudien zeigt diese erste Periode: eine gut gezeichnete ‚Wolkenstudie‘ (datiert 46 bei Rudolf Wackernagel), die freilich etwas unerfreulich in der Farbe wirkt, und die in Böcklins Freundeskreis als ‚Zahnbürstchenbild‘ bekannte Landschaft, im Besitze von Frau Clara Burckhardt, 49 bezeichnet. Ein Paar Felsstücke ragen in die graue Luft, in welche aufgescheuchte Vögel emporfliegen; der Vordergrund, den feingezeichnete Gräser überschneiden, zeugt von Böcklins emsigen Naturstudien.

Jacob Burckhardt überraschte einmal Böcklin bei einem Ausbruch seines Künstlerzorns. Er war gerade dabei, das Werk mit einer Zahnbürste zu zerstören. Durch den Freund und Kunstkenner ward es gerettet; noch heute sieht man an den aufgebesserten Stellen die Spuren jener Vernichtungskritik.

Wohl in die zweite Hälfte der vierziger Jahre fällt

ein bedeutsames Bildnis, das seines Freundes Jacob Mähly. Ganz in der schlichten, liebevollen Art eines Holbein gemalt. Die leichte Wendung des Kopfes, der lebensvolle Blick, der mit feiner Naturbeobachtung vom Brillenrand durchschnitten wird, geben dem Bild etwas Intimes. Es ist ein ungeheurer Fortschritt gegen das steife Porträt der Mutter, ganz abgesehen davon, daß die flüssigere Technik und Farbe eher auf eine spätere Entstehungszeit schließen läßt. —

Die ‚Mondscheinlandschaft' des Herrn Jung in Winterthur, mit 1847 bezeichnet, sollte vorbedeutend für den Meister werden.

Unverkennbar spukt in der Anlage und in der Stimmung des Bildes mit seinem einsamen Reiter bereits der ‚Ritt des Todes' vor. Böcklin hat zwar dem Eigentümer gegenüber diesen Gedanken weder bejaht noch verneint. Aber das Erfassen künstlerischer Probleme ist ein instinktives und entzieht sich naturgemäß der Wahrnehmung des eigenen Schöpfers.

Aus dem Jahre 1849, dem letzten, das Böcklin in Basel verlebte, stammt eine kleine ‚Landschaft mit Ährenfeld'. Hier ist in ein paar Tönen zum erstenmal eine volle Farbenwirkung erreicht. In einfachen großen Farbengegensätzen steht das graue Dach zu der blauen Luft, zu dem gelben Ährenfeld. Auch deutet sich in der Stellung des Mädchens, das ziemlich in der Mitte den Weg entlang schreitet, und in der Betonung der fast horizontalen Linie bedeutsam eine später ausgesprochene Eigenart des Künstlers an.

V

Erster römischer Aufenthalt

1850—1857

Heirat. Die deutschen Freunde Dreber, Feuerbach, Begas und Heyse. Böcklins Schaffen aus dem Gedächtnis.

In Rom fand Böcklin das, was er brauchte, um zum selbständigen Künstler auszureifen: eine Landschaft, die in großen Linien und Gegensätzen zu seinem Auge, eine Vergangenheit von Jahrtausenden, die zu seiner Phantasie sprach. Bei ihm, dem humanistisch gebildeten Freund Jacob Burckhardts, fielen die Schätze der Kunst und die der Erinnerung an eine alte Kultur auf vorbereiteten Boden.

Endlich brachte ihm Rom ein höchstes der Güter: einen gleichstrebenden Künstler- und Freundeskreis.

Es war eine trübe Mondnacht im März 1850, als die Postkutsche, welche über die Porta dei Cavalieri nach Rom rollte, Böcklin seiner Bestimmung entgegentrug. Der erste Eindruck, mit dem ihn Rom begrüßte, waren die Umrisse der mächtigen Säulenhallen von St. Peter; dazwischen rauschten geheimnisvoll die Fontänen.

Schwelgen im Überfluß von idealen Gütern und Entbehrung des Notwendigen ward die Signatur dieser römischen Zeit. Böcklin ist fast aller Mittel entblößt. Monatelang schläft er nur auf Stroh und ernährt sich von den Bohnenabfällen, welche er auf dem Markte findet. Allerlei verzweifelte Pläne tauchten auf, nach Amerika aus-

zuwandern, oder wenn die Mittel versagen, sich unter die päpstliche Garde einreihen zu lassen. Im Sommer 1851 liegt er fieberkrank in Aricco. Er wendet sich in einem Briefe an eine mütterliche Freundin, die Mutter daheim zu bitten, daß sie ihm einiges Geld sende:

„seiner Mutter darf er seine Lage nicht schreiben, ohne sie in die entsetzlichste Angst zu versetzen; er bittet, ohne seine Lage zu verraten, unter dem Vorwande, er müsse, um dem Fieber zu entfliehen, für einige Zeit aufs Land, seine Mutter zu veranlassen, ihm das Bewußte und noch mehr zu schicken."

(Bruchstück aus einem von dieser Dame an Jacob Mähly gerichteten Brief vom 27. Juli 1851.)

Wieder gesund, rafft er sich auf und sucht sich kümmerlich Geld zu verschaffen, indem er für die Kunsthändler am Corso Veduten malt. Freilich bezahlten die schlecht genug, 5—15 Scudi das Bildchen. Aber mit Übung und geschickter Benutzung des getönten Grundes könne man, meint Böcklin, in einem halben Tag ein Bild fertig stellen. So hat er ein paarmal das Forum romanum gemalt, als er notwendig Geld brauchte. Oder auch: er hilft den jungen Künstlern; den Landschaftern setzt er die Figuren in ihre Bilder, den Figurenmalern malt er den erforderlichen Hintergrund.

Im Jahr 1852 kehrt Böcklin auf ein halbes Jahr zum Besuch nach Basel zurück. Wieder durchkreuzt hier den Künstler der Gedanke, sich für das Leben zu binden. Als er von dem schönen Fräulein Schermar — seiner alten Jugendflamme — kühl empfangen wird, begeht er einen Knabenstreich: er verlobt sich allen Ernstes mit einer völlig fremden Magd, der er zufällig auf der Straße begegnet. Wie die Thorheit in Rom ihr Ende in dem aus einem Briefsteller abgeschriebenen Liebesbrief des Mädchens fand, kann man in Heyses Jugenderinnerungen (S. 131) nachlesen. Die kleine Episode, zu deren Lösung

Heyse lebhaft zuredete, ist vom Dichter in seiner Novelle „Vetter Gabriel“ benutzt worden.

Nicht in der Heimat, sondern auf römischem Boden sollte Böcklin die treue Gefährtin seines Lebens finden.

Nur ein den wirklichen Verhältnissen gänzlich abgewandter Mensch konnte es wagen, seine schwierige Lage durch eine Heirat mitten in der bittersten Not noch sorgenvoller zu gestalten. Nun wurde er von seiner Familie „seiner dummen Streiche wegen“ ganz aufgegeben.

Am 20. Juni 1853 vermählte sich Böcklin mit einer armen Waise aus dem Volke, Angela Pascucci (geb. 8. Februar 1836), die er nur wenige Tage zuvor gekannt. Sie brachte keusche Anmut und Schönheit als einzige Mitgift in die Ehe. Ihre klassischen Züge und ihre Wohlgestalt wurden das Erbteil ihrer Kinder.

Immer wieder tauchen fortan aus des Meisters Schöpfung die Züge ihres klassisch geschnittenen Gesichtes auf: aus den Porträtköpfen mit dem kindlichen Liebreiz der ersten Zeit, aus dem herben, kummervollen Haupte der Mutter Gottes und dem edlen Matronenantlitz, das mit heiterer Resignation aus der Gartenlaube schaut.

Vierzehn Kinder entstammen dieser Ehe. In der namenlosen Not und den Kämpfen von beinahe fünfundzwanzig Jahren ist der größere Teil von ihnen zu Grunde gegangen. Böcklin hing mit zärtlicher Liebe an seinen Kindern; der Tod eines derselben konnte ihn auf Monate brach legen. Die Böcklinsche Ehe ist frei von den romantischen Verirrungen und Herzensangelegenheiten, die sonst Künstlerehen kennzeichnen. Mit leidenschaftlicher Zärtlichkeit und eifersüchtiger Liebe — ein echtes Kind ihres Volkes — ist ihm Angela stets eine treue Frau gewesen. Die langen, schweren Jahre hat sie geduldig mit ihm getragen. Als der Ruhm des Mannes stieg, als die Verhältnisse behag-

licher wurden, verstand sie es und versteht es noch, mit angeborener Würde dem gastlichen Hause vorzustehen.*)

Und er? Der impulsive, leichtsinnige Künstler schloß die Ehe, der biedere Basler wurde ein guter Ehemann. Für den Biographen ist hier nichts zu berichten, nichts zu bemänteln. Hier braucht es nicht der Beschönigungsmittel der „Künstlermoral".

Gestärkt wurde Böcklin nur durch den Beifall eines kleinen, kunstverständigen Kreises. Anfangs der fünfziger Jahre knüpften sich die Beziehungen zu Böcklins Geistesverwandten Franz-Dreber (1822—1875), dem „Lyriker unter den Klassizisten". Dreber, ein Schüler Ludwig Richters, lebte seit 1843 bis zu seinem Tode in Rom. Seine vielfach auch in Privatsammlungen zerstreuten Bilder weisen sowohl im Stimmungsgehalt wie in der Farbe eine große Verwandtschaft mit Böcklins frühen Bildern auf.

Die Ähnlichkeit zwischen gleichzeitigen Werken Drebers und Böcklins lehren nicht nur die fertigen Bilder. Besonders schlagend tritt die Verwandtschaft beider aus den Dreberschen Skizzen der Berliner Nationalgallerie zu Tage. Blatt 83, 85 und besonders 45: ein Pan, der eine schlafende Nymphe belauscht, könnten ebenso gut Skizzen Böcklinscher Bilder der fünfziger Jahre sein. — Während der innige Verkehr mit Franz-Dreber augenscheinlich auf Böcklins Kunst eingewirkt hat, verbindet ihn mit Feuerbach nur das Ringen nach gleichen Zielen. Es war Ende 1856, als Feuerbach auf Anregung von Begas Böcklin zum erstenmale aufsuchte. Gleich darauf stürzt er in

*) Den Zauber ihres häuslichen Waltens und ihres liebenswürdigen Wesens hat L. Pietsch in seinen ‚Erinnerungen' treffend beschrieben. S. 106.

das Zimmer seines Freundes Allgeyer (Kupferstecher und späterer Biograph von Feuerbach) mit den Worten: „Ich muß von vorn beginnen!“ Besonders soll es Böcklins technische Meisterschaft gewesen sein, die ihm diesen Ausruf abgerungen; und technische Probleme sollten auch ferner im Verkehr der beiden Meister eine große Rolle spielen. Das gute Verhältnis zwischen beiden hätte beinahe mit einem Duell geendet. Flüssige Gelder besaß damals keiner der armen Teufel. Nur zufälliger Weise hatte Böcklin einst ein paar Lire erübrigt, und Feuerbach borgte ihm das kleine Sümmchen ab. Als die Freunde Begas und Böcklin ärmlich auf Schusters Rappen ihren Ausflug machten, fuhr Feuerbach in eleganter Karozza stolz mit seiner „Nanna“ an ihnen vorbei! Aber das Duell unterblieb und die Versöhnung erfolgte, als der Leichtsinn verpufft war und Feuerbach reuig seine Schulden zurückgezahlt hatte.

Die warme Verehrung Feuerbachs für Böcklin hat sich in einem Brief an Konsul Wedekind (den späteren Auftraggeber der Fresken, s. Kap. VI) erhalten.

Rom, d. 9. Juni 58.

— — — — — — Ihre geehrten Zeilen vom 29. April haben mich Meister Böcklins halber sehr gefreut; daß er Ihren Saal ausschmückt, finde ich ganz reizend und bin fest überzeugt, daß derselbe seine poetische Geist darin sein wird, so wie ich seine römischen Werke kenne, so wie es mein stiller Wunsch ist, daß uns das Schicksal in späterer Zeit noch einmal zusammenführen würde, da ich ihn wahrhaft liebe und verehre. Ich betrachte es als ein großes Glück für ihn, daß ihm Ihrerseits eine solche Aufmunterung geworden, da er ungerechter Weise viel gelitten hat und doch seiner Kunst wegen ein Recht hätte, die erste Stellung einzunehmen. Ich theilte die Nachricht sogleich seinen Freunden mit — — — —

— — Indem ich Sie bitte, Böcklin herzlich von mir zu grüßen — — — — —

Anselm Feuerbach.

In späterer Zeit haben sich die Beziehungen zwischen den Freunden gelockert. Böcklin hat sich nicht gerade schmeichelhaft über seinen großen Zeitgenossen geäußert. Zwar erkennt er Feuerbachs große Begabung besonders für das Dekorative an, in seinen späteren Bildern sei er aber roh und konventionell. „Feuerbachs Talent sei nur auf das Nachahmen gerichtet. Nie habe er den Gedanken des Bildes im Sinne, sondern es schwebe ihm unbestimmt vor, daß das Bild wie ein Tizian oder Caracci aussehen müsse, und dies suche er zu verkörpern, gleichviel ob mit naturgerechten Mitteln oder nicht. Nicht dem Wesen der Sache ginge er nach, sondern der Farbenidee. Er disponiere sich z. B. den Effekt: hinten grün, darauf das Fleisch grau und vorn stark rot, und dazu suche er sich den Gegenstand. Kein Auffassen dem Charakter gemäß, wie man etwa bei einem jugendlichen Kopf an Rosen und Heiterkeit denkt, bei älteren Leuten an eine ernstere Umgebung."

Angesichts der Werke Feuerbachs und seiner leidenschaftlichen Geständnisse über das Entstehen seiner Bilder teilt wohl keiner Böcklins schroffes Urteil. Denn nicht erst nach fünfzig Jahren, wie Feuerbach ahnte, sondern bereits nach zwanzig haben seine Werke Zungen bekommen und sagen, was er war und was er wollte — ein großer Bahnbrecher für den räumlichen Stil. —

Böcklin wollte in Rom seine Selbständigkeit wahren, deshalb zog er sich von seinen Landsleuten zurück, unter denen der Basler Maler Jakob Frei ihn durchaus mit seiner Gönnerschaft beglücken wollte. Er fühlte sich desto mehr zu den deutschen Künstlern hingezogen. Zwar hatte er keinen eigentlichen Familienverkehr, aber die frohen Stunden, die man jeden Sonnabend beim Bocciaspiel auf der Villa Malta verbrachte, entschädigten reichlich für die äußeren Entbehrungen, die ihm die römische Zeit auferlegte. Noch heute verklärt

sich das Gesicht seiner Altersgenossen, wenn sie von den fröhlichen römischen Jugendtagen berichten. Begas, Passini, Romanco, Gerhardt, Kaupert, Schultz und der dänische Bildhauer Kolberg gehörten außer Dreber, Feuerbach und Allgeyer zu dem Kreise, der oftmals die Abende im deutschen Künstlerverein oder im Heim des Herrn von Landsberg zu stimmungsvollen Stunden machte.

Das Haus des Herrn von Landsberg am Corso war damals der Mittelpunkt der nach Rom strömenden Fremden. Landsberg handelte mit Musikinstrumenten und jagte nebenher den Künstlern ihre Werke um ein billiges ab. Durch diese Ankäufe erwarb er sich mit der Zeit eine kleine Gallerie und den Namen eines Kunstmäcens. Hier ertönten jene denkwürdigen Quartette, deren Mitgliedern die Geschichte der bildenden Kunst ihre klangvollsten Kapitel verdankt. Begas und Feuerbach hießen die Tenoristen, Böcklin und Allgeyer die Bassisten.

Weit herzlicher als zu Feuerbach gestalteten sich Böcklins Beziehungen zu dem anderen Tenoristen: zu Begas. Das spätere gemeinsame Lehramt in Weimar befestigte das Freundschaftsband, das viele Jahrzehnte überdauern sollte.

Es war zur Zeit des ersten römischen Aufenthalts, als die Freunde Begas und Böcklin auch Liszt einen Besuch abstatteten, der damals als abbate auf dem Monte Mario wohnte. Zum innigen Entzücken der musikalischen Maler gab er ihnen das Adagio der A-Dur-Sonate von Beethoven zum besten.

Begreiflich, daß Begas, der selbst den Schritt aus dem kalten, tüftelnden Antikisieren ins Land einer lebensvollen, sinnlichen Kunst that, zu Böcklins wärmsten Anhängern gehörte und noch heute gehört.

Aber nicht nur in seinen Berufsgenossen, sondern auch in dem feinsinnigen Dichter Paul Heyse sollte Böcklin

gleich anfangs ein begeisterter Verehrer entstehen, der ihm wertvoll für die Zukunft ward. — Durch Jacob Burckhardt war die Bekanntschaft eingeleitet worden. Gleich am zweiten Tage nach seiner Ankunft (Herbst 1852) sucht Heyse den Maler in seiner dürftigen Wohnung in der via della Pacificazione auf.

„Am Abend desselben Tages führte er mich," so erzählt Heyse, in Stromregen — nach einer echt römischen Winkelkneipe, wo ein kleines Häuflein von befreundeten Malern und Bildhauern beisammen saß. Sie hatten sich den Namen „Tugendbund" beigelegt."

Es war in einem Hause an der Ripetta, in dem Böcklin gemeinsam mit einem Bildhauer Gerhardt ein Atelier hatte, von wo aus sich der Zug nach dem Thal der Egeria am 18. Oktober in Bewegung setzte. Ein Vierteljahrhundert später erklingt ein Nachhall jenen Stunden aus Heyses Terzinen ‚an Arnold Böcklin in Florenz'.

In bacchantischer Festeslaune ziehen die Freunde zum Oktoberfest in den Hain der Egeria. Abseits von der übermütigen Schar raunt Dreber dem Dichter inhaltsschwere Worte über Kunst zu.

„Ihm mußte eines die Natur versagen,
Wodurch allein sie Herrscherkraft verleiht,
Die süße Dumpfheit — —"

Böcklin glüht unterdes still Kastanien in der Asche, „als ob die Welt nicht bessere Freuden hätte."

„Kein schwärmend Wort von deinem Mund entsprüht,
Doch tief im Innern sammelnd alle Gluten
Des schönsten Abends, brannte dein Gemüt.

Indes auf Farb' und Form die Augen ruhten
Sog still der Geist das Mark der Schöpfung ein
Und stählte sich im Bad der Schönheitsfluten,

Kunst ist ein Schatz und Geister hüten sein.
Wer glaubt und schweigt, kann ihn heraufbeschwören,
Wer spricht, dem wird der Zauber nicht gedeih'n.

Und ob sie deine Cirkel sollten stören,
Dich meisternd locken aus dir selbst heraus,
Du lerntest früh Dir schweigend angehören:

So wuchsest Du in stolzer Kraft Dich aus.

* * *

Weit mehr noch als bei seinen Arbeiten aus den vierziger Jahren enthüllt sich uns jetzt Böcklin als Sohn der historischen Landschaftsmalerei. Vielfach finden sich Anklänge an Schirmer, an Dreber. Gewisse Schulprinzipien im Aufbau, die etwas arrangierte Durchsicht in der ‚römischen Landschaft' bei Werner Böcklin, in der ‚Nymphe' bei Schack oder ein in den Vordergrund etwas absichtlich gelegter malerischer Baum (‚Landschaft' in Besitz von Heyse) erinnern an Schirmer.

Wenn die Anklänge an Schirmer nur äußerlich sind, so traf Böcklin in Dreber auf einen Künstler, mit dem er innere Verwandtschaft hatte. Das was Muther zu seiner Charakteristik sagt, könnte man fast wörtlich auf Böcklin anwenden:

„Seine Natur lacht mit den Heiteren und trauert mit den Weinenden, strahlt Licht um den Freudigen, hüllt sich in Sturm und Gewitterschauer um die Gequälten."

Er ist der erste Künstler, der nicht in der Natur herumsuchte, bis er eine passende Landschaft für einen bestimmten Vorgang fand: aus der Stimmung der Landschaft selbst quillt ihm der Vorgang hervor. „Sich von der Natur anregen zu lassen" fordert auch Böcklin. Nur daß sein künstlerisches Programm vertiefte und in der Entfaltung der malerischen Mittel weit über Dreber hinausging.

Es haben sich eine ganze Reihe Blätter vorgefunden, welche beweisen, daß Böcklin anfangs viel im Freien nach der Natur gearbeitet hat. — Es sind keine Entwürfe lediglich aus der Erinnerung entstanden, ebenso sind diese Studien wohl selten in der Absicht entworfen, sie für ein bestimmtes Bild zu verwerten. Sie scheinen nur einem emsigen Studium nach dem Intimen entsprungen. Mit der Sorglichkeit eines Realisten und einer fast an Menzel gemahnenden Treue sind die Blätter durchgeführt; mit liebevoller Versenkung in alle Einzelheiten sind Büsche, Steine, Gräser, jedes in seiner stofflichen Eigenart wiedergegeben.

Bei dieser Durchbildung der Einzelform blickt der künftige malerische Grundsatz bereits in dem Bestreben durch, die großen Massen zusammenzuhalten und die räumliche Wirkung im Bilde durch Licht- und Schattenwerte zu erzielen. Besonders wertvoll für Böcklins Entwickelung sind die 14 Zeichnungen, die sich in dem Nachlasse Jacob Burckhardts vorgefunden haben, die teilweise durch ihre Bezeichnung 51 keinen Zweifel an die Zeit der Entstehung aufkommen lassen.

Aus derselben Zeit etwa stammen aus Jacob Burckhardts Studierzimmer zwei kleine Landschaften in Öl. Die eine, mit dem Datum 13. Februar 1850 wohl noch nicht in Rom selbst entstanden, zeigt eine im rötlichen Abendgold glänzende Felsgegend — die andere sturmzerzauste Pinien auf einem Hügelkamm, beide in tiefer Farbe. Böcklin soll später vor diesen zwei Sächelchen stehen geblieben sein und dann lakonisch zu einem Freund bemerkt haben: „Es steckt doch etwas drin."

Dieselbe getreue Durchbildung der Einzelheiten, eine erstaunliche Formenkenntnis der Pflanzen, kennzeichnen auch die großen Ölbilder dieser römischen Zeit. —

In die ersten Jahre gehört wohl die ‚ideale Landschaft‘ im Besitz der Frau Sarasin in Basel. Das Motiv ist aus den Sabiner Bergen. Ein Stückchen See taucht aus dem Mittelgrund auf, an seinem Rande steht eine Gruppe immergrüner Eichen. Hinten zieht sich bläuliches Gebirge hin. Wenngleich der Aufbau noch an Schirmer gemahnt, so wirkt das Bild durch die Unterordnung der Massen einfacher, als die Werke des Lehrers. Die verschiedenen Pläne im Bilde gehen gut zurück.

Die ‚Brunnenlandschaft‘ scheint in ihrer einfachen Anlage bereits unter dem Einfluß von Dreber entstanden zu sein. Sie dankt ihren Namen zwei kleinen Frauenfiguren, die am Rande eines dichtbewachsenen Brunnens Wasser schöpfen. Während der schlichte, „unkomponierte“ Aufbau dem Auge wohl thut, wird es durch die störenden Farbengegensätze des rötlichbraunen Vordergrundes, des grünen Laubes und der unangenehm blauen Ferne erheblich beleidigt. Böcklin steht koloristisch hier noch ganz unter Schuleinflüssen. Die biblischen Landschaften von Schirmer in Berlin und noch mehr die Geschichte des barmherzigen Samariters in Karlsruhe weisen dieselbe bunte und doch kraftlose Färbung auf. Erst ganz allmählich streift Böcklin die Zeiteinflüsse ab. Vorübergehend mischt er dann auf seiner Palette den goldigen Gallerieton alter Bilder — dann stellt er sich wieder Farbenprobleme auf Grau gestimmt, nur mit leichtem Hauch getönt, und sieht die Landschaften im silbernen Lichte des Corot. Erst ausgangs der sechziger Jahre findet Böcklin die volle Farbenskala und die harmonische Verschmelzung, die ihn zum Schöpfer des modernen Kolorismus macht.

Auch in der Komposition hatte Böcklin noch eine lange Entwickelung durchzumachen, ehe er die einfache Formensprache fand.

Wenn die Bilder, die er dem römischen Leben der Gegenwart entnimmt, im allgemeinen einfacher sind, so steht er ganz unter Schuleinflüssen, wenn er die Landschaften mit den Figuren der Sage oder Vergangenheit belebt. —

Am augenfälligsten ist dies in dem Dresdner Bilde ‚Syrinx flieht vor Pan'. Hier sind wunderbar gezeichnete Landschaftsmotive gehäuft, Durchblicke künstlich ausgerodet. Die Bäume präsentieren sich von ihrer romantischen Seite. Schlingpflanzen und Schilf ranken mit ornamentaler Gefälligkeit an den passendsten Stellen empor. Dazu das Figürchen der Syrinx, die in ihrem koketten, fliegenden Gewande eher an ein Geschöpfchen des Watteau als an das eines Meisters der „μοῦσα σεμνή" mahnt.

Zeichnete Böcklin am Anfange seines römischen Aufenthaltes noch fleißig nach der Natur — wie dies die besprochenen Blätter belegen —, so ging er bald zu der ihm eigenen Studienweise über. Er schweift tagelang im Albaner- und Sabinergebirge ohne Skizzenbuch, ohne Leinwand umher. Während die Genossen fleißig mit Blei und Öl die Natur festzuhalten suchen, studiert er nur mit dem Auge. Aus dem aufgespeicherten Vorrate von aufgesammelten Eindrücken schöpft er nun bei Erschaffung eines Bildes. Frei von dem Zufälligen, dem Momentanen der Einzelerscheinung, giebt er nun eine Landschaft, die sich überall vorfinden könnte und doch nirgends findet, — diejenige, die am getreuesten dem Bilde in seinem Gehirn entspricht. So zu gestalten durfte nur ein Künstler wagen, dessen Beobachtung an Schärfe der des besten Naturforschers gleichkam, dessen Gedächtnis in der Kunstgeschichte nicht seinesgleichen hat!

Künstlerisch aus dem Gedächtnis zu gestalten, nur auf Grund von gesammelten Eindrücken, ist ein Lehrsatz Böcklinscher Kunst geworden.

So oft er auch sonst seine technischen und anderen künstlerischen Ansichten gewechselt hat — dieser Anschauung ist er bis zuletzt treu geblieben; er predigt dieselbe allen denen, die sich im Laufe der Zeit als Schüler um ihn geschart haben. „Das viele Naturstudienarbeiten ist nicht bedeutend förderlich. Ich glaube nicht, daß Tizian je mit dem Feldstuhl hinaus gegangen ist. Die Alten haben fast stets nur den Eindruck aus sich heraus gemalt; und das macht ihre Darstellungen, obwohl von studienhafter Treue meist nicht die Rede ist, so ungemein interessant." Und ein andermal nennt er das „Studienmalen ein Verderb"; „man erinnere sich dann der gebrauchten Farben und Mischungen und verderbe leicht damit die imaginäre Skala des Bildes. Man solle überhaupt Studien nur machen, um das Wesen einer Sache zu ergründen und um ihrer Form und Charakteristik aufmerksam nachgehen zu können; nachher wolle man aber sie nicht weiter ansehen."

Mit diesem Dogma, aus dem Eindruck heraus das Bild zu malen, hängt auch aufs engste Böcklins sparsame Verwendung des Modells zusammen. — Die weitaus größte Anzahl seiner Figurenbilder hat er nur aus dem reichen Schatz seiner Erinnerung entworfen und auch vollendet. In einzelnen Fällen hat er sich bei der Beendigung seiner Figur wohl an ein lebendes Vorbild gehalten; dann hat er sich manchmal seiner Frau und seiner Kinder, gewissermaßen zu einer letzten Kontrolle, bedient. Auch seinen Schülern gestattete er nur zum Schlusse ausnahmsweise das Modell zu benutzen, wenn das Bild in seinen Grundzügen beinahe fertig auf der Leinwand stand. Nach einer Naturstudie ein Bild zu malen oder nachträglich in das Bild mit Hilfe derselben hineinzumalen, hielt er für schädlich. Der geistige Prozeß, der Unwesentliches ausschaltet, Wesent-

liches steigert, räumlich oder zeitlich auseinandergehende Vorgänge vereint, wird teilweise aufgehoben durch die Zufälligkeiten, die einer Naturstudie oder dem betreffenden Modell gerade anhaften.

Wenn also Böcklin nachweislich in dem oder jenem vereinzelten Falle nach einem lebenden Modell gearbeitet hat, so ist das in einem ganz anderen Sinne geschehen, als die naturalistische Schule zu thun pflegt. Ihr ist die Naturstudie die feste Unterlage für ihr Bild. Sie erhebt den Einzelfall zum Allgemeinen, das Zufällige wird ihr das Reizvolle, das Künstlerische; das Vorübergleiten des Augenblickes will sie in festen Rahmen spannen. Aber im heraklitischen Fluß entrinnen die flüchtigen Gebilde. Das Momentane zu erhaschen, die feine Grenzlinie festzuhalten an der Scheide zweier Augenblicke, die flüchtige Bewegung in ein Kunstwerk zu bannen, die über die Züge und durch die Glieder des modernen Menschen zuckt, die schimmernden Sonnenflecken zu erhaschen, die über den Boden eines Biergartens tanzen, oder das bleiche Licht des Mondes einzufangen, der aus nebliger Haide emporsteigt — das kann selbst der krasseste Naturalist nur so malen, wie Böcklin geschaffen: mit dem Gedächtnis.

Daß freilich der Maler, der aus dem vollen Leben der Gegenwart schöpft, im Modell, das unmittelbar in diesem pulsierenden Leben steht, wertvolle Anregung finden kann, ist so alt wie die Kunstgeschichte selbst. Dagegen wird dem Künstler, dessen Gestalten im Lande der Märchen wandeln, das Vorbild seiner Träume schwerlich hienieden begegnen; ihm werden die zufälligen Mängel des Modells auf die empfindlichen Nerven fallen. So bei Böcklin: einstmals traf ihn einer seiner Freunde, wie er einem Modell sich wieder ankleiden hieß. Er meinte achselzuckend: „Ich habe es wieder einmal versuchen wollen,

aber das giebt etwas ganz anderes, als ich mir gedacht habe". So behalf er sich lieber mit anderen Mitteln. Ein anderer Bekannter erzählt, wie er ihn beschäftigt fand, sich ein kleines Wachsmodell zu kneten, um an demselben das Spiel der Beleuchtung zu studieren.

Die Frage nach der Benutzung des Modells oder der Naturstudie kann in der Kunst nie zu einem Dogma werden. Die geistige Eigentümlichkeit des Künstlers entscheidet darüber. Es ist durchaus nicht unbedingt nötig, nur mit dem Erinnerungsbild vor die nackte Leinewand zu treten, um den geistigen Verdichtungs- oder Ausschaltungsprozeß eintreten zu lassen, der auf der realen Unterlage selbst ein idealistisches Bild gestaltet. Jede Akademieklasse erläutert im großen diesen Prozeß. Während der eine Schüler das Modell Wilhelm Schultze oder Otto Schröder charakteristisch zeichnet, taucht bei seinem Nachbar ein heiliger Hieronymus oder ein dämonischer Lucifer aus den Kohlenstrichen auf. Aus jenen Schülern werden mit dem nötigen Quantum Genie die Lenbachs, aus diesen die Böcklins der Kunstgeschichte. Und alles Malen aus der Erinnerung heraus führt zu nichts Künstlerischem, wenn diese Erinnerung eine nüchterne, naturwissenschaftliche ist und ihr nicht, wie bei Böcklin, die das minderwertige ausschaltende und das typische steigernde Kraft innewohnt.

VI

Erste Erfolge

Verkäufe in Rom. Böcklins Ansehen im römischen Künstlerkreis. — Übersiedelung nach Basel 1857. — Die Bilder bei Wedekind in Hannover 1858. — München.

Böcklins schwierige materielle Lage wurde dann und wann durch den Verkauf eines Bildes erleichtert, den seine Freunde manchmal vermittelten. Sein erster nennenswerter Erfolg knüpft sich 1855 an ein kleines Gemälde in Querformat: ‚Pan verfolgt eine Nymphe'. Eine Jury von jener verbreiteten Kunstkennersorte, die in jeder nackten Figur eine Zote wittert, aber jede Zote für ein Kunstwerk hält, hatte das Gemälde von der Ausstellung der piazza del popolo zurückgewiesen: der Waldgott sah zu naivbegehrlich aus. Aber bald fanden sich zwei Käufer für das Bild. Während noch der damalige deutsche Konsul in Palermo, Herr Wedekind, welcher Böcklin in Rom in seinem Atelier besucht hatte, mit dem Künstler in Unterhandlung stand, bemühte sich Frau Obermayer in Wien um das Gemälde, die es auch endgültig erwarb. Dadurch wurde Böcklin in die angenehme Zwangslage versetzt, für Wedekind ein zweites Bild zu malen, das nach Ansicht seiner Freunde das erste an Kunstwert übertroffen haben soll.

Ein an Herrn Wedekind gerichteter Brief des Bildhauers Kümmel berichtet darüber. Dieser ist auch wichtig durch das Urteil des Schreibers über Böcklin, wohl der

Ausdruck der allgemeinen Bewunderung, die dem Künstler bereits damals von seinen Genossen gezollt wurde: „Böcklin ist durch und durch Künstler und zwar einer, der noch einmal viel von sich sprechen macht".

Rom, den 8. Aug. 55.

— — — — und will ich es jetzt versuchen, Ihnen das Glück deutlich zu machen, das darin besteht, daß Sie das erste Bild von Böcklin nicht mehr bekommen können. Herr Böcklin konnte natürlich, nachdem die Angelegenheit so weit gediehen war, daß er die Entscheidung in Händen hatte, nicht gut anders handeln, als er gethan, nämlich das erste Bild der Frau Obermayer zuzusagen.

Unterdessen hatte er das zweite Bild mit vollem Eifer und Liebe angefangen und schon im Anfange bemerkte man, daß es wohl das erste Bild verdunkeln könne, was sich aber jetzt schon, da das zweite Bild ziemlich vorgerückt ist, nicht allein bestätigt, sondern alle, die es sehen, überrascht! Kurz! „Sie haben mal wieder Glück gehabt", werden aber freilich, bei dem Ihnen nun einmal angeborenen Mißtrauen (entschuldigen Sie) der ganzen Geschichte nicht trauen, desto besser! Denn um so größer wird die Freude sein, wenn Sie nach zwei Monaten das Bild selbst sehen werden.

Ich sehe das Bild von Tage zu Tage weiter rücken, indem Böcklin gleich nach Ihrer Abreise von hier zu mir gezogen ist. Er malt mit ganzer Seele an dem Bilde, und Sie bekommen gewiß nichts „halb", dafür glaube ich Ihnen stehen zu können; ich kenne jetzt B. ziemlich genau, er ist durch und durch Künstler und zwar einer, der noch einmal viel von sich sprechen macht."

Trotz dieser kleinen Verkäufe wurde Böcklins Lage, dessen Familie sich inzwischen vermehrt hatte, auf die Dauer in Rom unhaltbar. Und so beschloß er den Erlös seines Bildes ‚Pan im Schilf' — den gleichfalls Frau Obermayer ankaufte — zur Rückkehr in die Heimat nach siebenjähriger Abwesenheit zu verwenden. — Es ist die erste kleinere Fassung des großen in der Pinakothek befindlichen Bildes. Böcklin vollendete es — nach der Erzählung

eines Freundes ohne jede Studie, als die er mit sich im Kopfe herumtrug — noch in Rom.

Allgeyer beschreibt, wie das trauernde Quartett Böcklin das Abschiedsgeleit giebt. „Ich sehe ihn noch im dämmernden Morgen hoch oben an der Seite des Vetturino sitzen, eines seiner Kinder dicht eingehüllt im Arm bergend."

„Sie werden's in Rom nicht durchfechten, denken Sie an mich," das waren seine letzten zum Trost und Abschied an Feuerbach gerichteten Worte.

* * *

Zwar hatte seine eigene Familie Böcklin — wie er später erzählte — bei seiner Heirat wegen seiner leichtsinnigen Streiche aufgegeben. Aber angesichts seiner Bedrängnis nahmen die Eltern den Sohn bereitwillig mit der jungen Frau und zwei Kindern auf, obgleich die bürgerlich-einfache Familie die junge fremde Gattin mit mißtrauischen Augen ansehen mochte.

Böcklin brachte das ‚Bild seiner Frau im roten Netz' und einen angefangenen größeren ‚Pan im Schilf' mit.

Der Vater Böcklin, der noch immer Fabrikmeister bei De Barys war, bewohnte damals ein dieser Familie gehöriges Haus in St. Jacob. Hier war es, wo Böcklin die ‚vier Jahreszeiten' in lieblichen Puttengestalten, die Blumen, Korngarben und Früchte tragen, an die Wand eines Zimmers malte, das ihm zum Atelier diente. Aber auf Böcklin harrte bereits ein andrer Auftrag für eine Wandmalerei großen Stils. Die Beziehungen, die sich in Rom mit Konsul Wedekind angeknüpft hatten, setzten sich in Basel weiter fort. Auch hier besuchte ihn der Konsul in seinem Atelier und beauftragte ihn, die Wand

seines Zimmers mit Bildern zu schmücken, welche wie Fresken wirken sollten.

Durch die schlechte Aufnahme seiner ‚Brunnenlandschaft‘ war ihm die Heimat ohnehin verbittert. Da er in drückender Not war, so nahm er nur gegen Erstattung der Auslagen und des Lebensunterhalts für sich und die Seinen den Auftrag an.*)

Er siedelt zur Ausführung der Gemälde mit seiner Familie im Frühjahr 1858 nach Hannover über. Als Material bediente er sich einer Leimfarbe auf aufgespannter Leinewand. Zum Vorwurf für die vier Bilder, in welche das Buffet und die Thüren die Wand gliedern, wählte Böcklin die Beziehungen des Menschen zum Feuer.

Hoch über der Mitte der einen Wand lagert die an den Felsen gekettete Figur des Kulturbringers. Dicht über seinem Kopf schneidet die Zimmerdecke ab. So deutet nicht nur das Motiv, sondern bereits die knappe räumliche Anordnung in der viel später entstandenen Landschaft ‚Prometheus‘ auf diese Figur zurück.

Vier Bilder, von Guirlanden umspannt, deren Charakter dem Inhalte des Bildes entsprechen, erzählen von dem paradiesischen Zustand, in dem der Mensch noch kein Feuer gekannt, von der Auffindung, von der segenbringenden und der verderblichen Macht dieser Kraft.

Der Zustand paradiesischer, friedlicher Unkultur ist durch eine Frühlingslandschaft angedeutet, in deren frischem Wiesengrün sich eine liebliche Nymphe gelagert hat; kleine Amoretten schleppen ihr die ersten Blüten zum Kranze herbei. Als Gegenstück auf der andern Seite eine

*) Die Bemerkung im Tagebuch von Schick, daß der Vater Böcklin aus dem Hause gestoßen habe, ist unrichtig; Böcklin wohnte damals bei seinem Bruder Werner.

Landschaft, die anhaltende Dürre und dann Gewitter verwüstet hat. Eine spärliche Quelle rieselt von oben herab; unten suchen sich ein paar Ziegen ihre kümmerliche Nahrung. Im Vordergrund rechts steht eine Gruppe Menschen vor dem Feuer, das eben der Blitz entzündet hat. Blumengewinde umranken diese beiden Bilder.

Auf der gegenüberliegenden Wand ist die Zeit der Kultur geschildert. Oben auf dem Felsen türmen sich Gebäude und Tempel auf; mit dem Pflug unterwerfen sich die Bewohner das Land. Aus dem Hintergrund steigt ein Zug frommer Wallfahrer die Felsentreppe herab zu einem Altar, wo die Opferflamme raucht: eine Frau mit ihren Kindern hat eben den Göttern ihre Spenden dargebracht. In der Mitte des Bildes lauscht eine Gruppe von Waldgöttern neugierig aus dem Gestein dem Vorgang zu, vielleicht auch neidisch, daß man sich höheren Göttern zugewendet.

In Farbe und Aufbau ist wohl das letzte Bild das interessanteste. Steile, dunkle Felsen ragen aus dem Meere empor, in ihrer Mitte, anscheinend fest und unnahbar wie sie, hat der Herr des Landes sich eine Burg erbaut; aber Flammen schlagen aus dem Gestein, Räuber sind gelandet. Mit dem Schwert in der Hand bedroht der eine das Leben von Frau und Kind, während die Genossen das Schiff zur Abfahrt rüsten. Unter dem Felsen, ungerührt von menschlichem Geschick, läßt die Quellnymphe ihr krystallenes Naß Tropfen auf Tropfen rinnen. Epheugewinde umschließen das eine, Lorbeeren das andere Gemälde.

Am wenigsten gelungen sind Böcklin die Figuren in diesen Wandbildern; sie haben mehr oder weniger etwas Konventionelles und im ‚Brande‘ sogar etwas Theatralisches. Die ‚Frühlingslandschaft‘ wirkt am einheitlichsten, wie

ein leises Vorspiel der ‚Ruhe auf der Flucht‘. Die Färbung der Landschaften ist hell und farblos; nur im ‚Burgbrande‘ sind z. B. im tiefblauen Meer etwas farbigere Töne versucht. Der ‚Burgbrand‘ ist in der einfacheren Silhouette, wie in dem schärferen Gegensatze, das einzige der ‚Wedekindschen Bilder‘, in dem Böcklin größere dekorative Wirkung erzielt hat.

In einem Zeitraum von vier Monaten hat er diese Bilder gemalt. Er machte weder einen Karton noch eine Zeichnung dazu, sondern hat dieselben, „nachdem er sie vorher reiflich überlegt und sich klar vorzustellen gesucht hatte,“ ganz aus dem Kopfe gemalt. Nur zu dem ersten Bild der Nymphe hat Böcklin eine kleine Ölskizze gleichsam als Probe für den Besteller entworfen.

Die Bedeutung der Wedekindschen Fresken beruht auf der merkwürdigen Thatsache, daß hier eine Fülle von Motiven auftaucht, auf die der reifere Künstler später in einzelnen Kompositionen zurückgreift. Außer dem ‚Prometheus‘ sind die ‚Quellnymphe‘ und die Seeräuber in das letzte Bild eingewoben; besonders scharfsichtige Deuter haben dies Motiv der ‚Toteninsel‘ sogar in die Felsenformen des Burgbrandes „hineingeheimnist“ gefunden.

Böcklin hatte wohl an die Ausführung der Fresken große Hoffnungen geknüpft, welche sich nicht alle erfüllten. Jedenfalls kam es zum Zwiespalt zwischen dem Besteller und dem Künstler, der jedoch nicht ernster Natur gewesen sein kann. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen beiden setzten sich fort, und noch in den achtziger Jahren hat der Konsul Böcklin in seinem Atelier in Florenz besucht.

* * *

Es war im März des Jahres 1859, als der zweite große ‚Pan im Schilf‘ in der Ausstellung des

Münchener Künstlervereins ungeheures Aufsehen erregte. Pecht erzählt, man hörte, der Künstler, ein junger Schweizer, sei mit einer bildschönen jungen Frau gekommen und liege mit mehreren Kindern in grenzenloser Not am Typhus darnieder. Böcklin war seit dem September 1858 nach München übergesiedelt.

Zwei seiner Kinder starben am Typhus, aber er selbst genas, und die Not wurde gelindert. Piloty und Ramberg nahmen sich großherzig des Künstlers an, obgleich jener künstlerisch einer ganz anderen Richtung angehörte.

Entscheidend für Böcklins fernere Lage wurden zwei Beziehungen — die zu zwei Dichtern, Geibel und Heyse. Jacob Burckhardt war es, der ihm den wichtigen Empfehlungsbrief an Geibel mitgegeben, und dieser setzte es durch seinen Einfluß durch, daß der ‚Pan' für die Pinakothek angekauft wurde.

In Heyse hatte Böcklin seit den römischen Tagen einen begeisterten Freund gefunden, der für den jungen Künstler in seinem Kreise Propaganda machte und die für Jahre hinaus so wertvolle Bekanntschaft mit Schack vermittelte. Die Persönlichkeit des Grafen Schack hat so wenig Berauschendes und Einschmeichelndes, daß es schwer wird, ihr gerecht zu werden. Doch zwischen dem hochmütig gönnerhaften und hoffnungslos langweiligen Bericht über seine Gallerie klingt leise ein Stück echter Kunstbegeisterung durch. Wir können es dem unglücklichen Grafen — der so kurzsichtig war, daß er, wie Böcklin sagte, „der Einzige war, der seine Gallerie nicht kannte" — nicht zum Vorwurf machen, daß er seiner Zeit nicht Jahrzehnte weit voraus war. Und wenn er in der Auswahl der Bilder und Künstler nicht immer selbständigen Geschmack offenbarte, die Zusammenstellung seiner Gallerie beweist,

daß er wenigstens Urteil genug besaß, sich gute Ratgeber zu wählen.

Bis zum Jahre 1875 sollten sich die Beziehungen zwischen Böcklin und Schack aufrecht erhalten.*) — Erst als der Bau seines neuen Hauses des Grafen Kasse erschöpft hatte, mußte er darauf verzichten, Böcklin ferner Aufträge zukommen zu lassen. Wir danken diesem Zeitraum, ein ziemlich vollständiges Bild von des Meisters Entwicklung während beinahe 20 Jahren; denn das früheste Bild, das Schack von Böcklin durch Lenbachs Vermittlung erwarb, war wohl die ‚Ideale Landschaft mit einer Nymphe'. Das Bild ist noch in Rom etwa 1855 gemalt, und der Graf vergleicht es nicht ganz mit Unrecht mit Poussin. Besonders trifft dies auf die Gestalt der Nymphe zu. Viel später erst hat Böcklin durch einen zweiten römischen Aufenthalt und den Besuch von Pompeji den etwas weichlichen Stil des Klassizisten im Figürlichen abgestreift.

Einen Fortschritt nach der Seite des Einfach-Schlichten bedeutet auch für uns heute der ‚Pan im Schilf'. Freilich erklärt sich sein Aufsehen in Münchener Kunstkreisen zum großen Teil aus der Technik und der virtuosen Art, mit der nach damaligem Begriffe das Problem der Sonnenflecke gelöst war.

Wenig unterscheidet sich das erste kleinere Bild von dem in der Pinakothek. Friedlich sitzt der Gott im Schilf und bläst auf einer Flöte. Im Vordergrund schimmert das grün bewachsene Wasser durch; hinten teilt sich das Schilf und läßt den Blick auf die Berge frei. Das Bild der Pinakothek ist wohl etwas heller im Ton, wenigstens

*) Der Vertrag zwischen dem Grafen und Böcklin, von welchem Schick berichtet, scheint auf einem Mißverständnis zu beruhen.

in seinem jetzigen Zustande, als die frühere kleinere Fassung und enthält etwas mehr Sonnenflecke, die über dem Boden und auf dem Körper des Pan spielen.

Böcklin äußerte sich darüber, „er schäme sich vor sich selbst — aber er müsse verkaufen, und solche Spielereien reizten heutzutage die Käufer". Später aber hat er sich manchmal darüber ergötzt, wenn er bemerkte, wie das Publikum in der Pinakothek sich umsah, ob die wirkliche Sonne auf das Bild scheine. Nicht daß er dergleichen Wirkungen ernstlich erstrebte, aber daß er es konnte, freute ihn. Jahrzehnte lang hat Böcklin dieses Problem der Pleinairisten vermieden, das in den Arbeiten der Frühzeit verschiedentlich auftrat (‚Brunnenlandschaft' bei Seeger). Erst in der ‚Gartenlaube' huschen wieder Sonnenflecke verklärend über die Mauer, vor der das eingesessene Pärchen sich ruht.

Der Erfolg, den Böcklin in München hatte, erklärt sich nicht allein aus den objektiven Vorzügen seines Bildes. Kulturgeschichtlich war hier der Boden wenigstens in einem kleinen Kreis genügend vorbereitet, dessen malerische Erfüllung der damalige Böcklin war. Gegen die Ausnutzung der Poesie zu politischen Zwecken war litterarisch eine Reaktion eingetreten, die das „l'art pour l'art" ähnlich wie die Parnassiens auf ihre Fahne schriebe. Der Mittelpunkt, um den dieser Dichterkreis sich scharte, hieß Geibel. Von hier ging die „Neuromantik" und auch die „Italomanie" aus. — Diesem Kreis, dem Böcklin durch seine frühen freundschaftlichen Beziehungen zu Heyse und durch seine Empfehlung an Geibel von vornherein angehörte, mußte die römische Landschaft, in der seine Bilder sich abspielten, ein willkommner Boden, ihr romantischer Inhalt sympathischer sein als eine Pilotysche Kostümmalerei.

Zudem fielen Böcklins Erfolge bereits in eine Zeit,

in der die humanistische Bildung endlich durch Wilhelm von Humboldts Wirken an der Universität das Gemeingut jedes Gebildeten geworden war.

Die Begeisterung für das klassische Altertum war bis in die einsamsten Winkel Deutschlands gedrungen. Ein Abbild des mit Statuen geschmückten Landsitzes eines Cicero entstand auf dem Gute des Herrn von Fahrenheid im fernen Ostpreußen.

Es war am 10. Januar 1852, als Curtius in seinem begeisterten Vortrag über Olympia die Saat ausstreute, aus welcher dereinst die Nike des Paionios siegreich der Erde entsteigen sollte. Das Verständnis für die große Kunst Italiens wurde in weitere Kreise getragen, als dies je durch Winkelmann geschehen war: in das Jahr 1855 fällt bedeutsam das Erscheinen von Jacob Burckhardts ‚Cicerone'.

Wenn damals Böcklins erster Aufschwung von größerem Erfolg gekrönt war als die Werke seiner späteren Epoche, so lag es daran, weil hier der rechte Mann an den rechten Platz kam, während der spätere Böcklin seiner Zeit vorauseilte und erst von einem jüngeren Geschlecht voll gewürdigt wurde.

VII

Weimar

1859? oder 1860?—1862*)

Böcklin als Lehrer an die Akademie berufen. Verhältnis zu Lenbach und zu Begas. — Luftschiffahrtsproblem.

Im Herbst 1860 wird Böcklin auf Veranlassung von Ramberg und Piloty als Lehrer an die neugegründete Kunstakademie berufen. Der Scharfblick Karl Alexanders erkannte, daß der Schwerpunkt deutscher Kunstentwicklung damals in der Musik und in der Malerei lag. Dort, wo nur noch die Pflastersteine der kleinen Residenz von ihrer einstigen litterarischen Herrlichkeit zehrten, dachte der kluge Fürst einen neuen geistigen Mittelpunkt zu schaffen. Bewunderung gebührt seinem Seherauge, das die Kräfte herausfand, denen in der Geschichte der deutschen Kunst künftig die Rolle der Führerschaft beschieden: Liszt in der Musik, — Begas, Böcklin und Lenbach wirkten dort.

Die neuen jungen Kräfte trafen auf unerwarteten Widerstand. Eine feindliche Partei hatte sich aus den Anhängern Prellers und Genellis gebildet, welche bei der Bildung der jungen Kunstanstalt umgangen waren. Genelli

*) Böcklin ist am 19. Oktober aus München abgemeldet. Wo er sich zwischen dem Herbst 1859 bis zum Herbst 1860 aufgehalten, war nicht zu ermitteln. In dieses Jahr fällt vermutlich die Entstehung seines Bildes ‚Mord im Schloßgarten', das nach Schick bereits in Weimar gemalt wurde.

war vor kurzem nach Weimar berufen, unter Bedingungen, die ihm eine völlig freie und verantwortungslose Kunstthätigkeit zusicherten.

Anders verhielt es sich mit Preller. Er als eigentliches Landeskind und verwöhnter Schützling Goethes war seit 1832 der Leiter der Zeichenschule, deren Schüler er einst selbst gewesen. Als der Großherzog ihm in den fünfziger Jahren den Plan zur Gründung einer Kunstschule vortrug, verhielt er sich ablehnend. Karl Alexander, dem es ohnehin um die Besetzung einer jungen Anstalt mit frischen Kräften zu thun war, rief hinter Prellers Rücken die Kunstschule ins Leben.

Als der Meister der Odyssee von seiner Reise aus Italien nach Weimar zurückkehrte, fand er die Kunstschule in vollem Gange.

So wurde dem neuen Unternehmen von vornherein der Krieg erklärt.

Das kleinbürgerliche Weimar war auch sonst nicht mehr der Boden für eine Kunstkultur. Dieselbe Atmosphäre selbstgerechten Kammachertums, wie sie die „verspielten Leute“ der Ebner-Eschenbach ausatmen, wehte auch noch in den sechziger Jahren über den klassischen Boden. Sie hatte nichts Berauschendes, diese Luft, für Künstlerseelen.

Wanderlust ergriff bald die Professoren der jungen Akademie — einer nach dem andern schüttelte seelenvergnügt Weimars Staub von den Schuhen. Lenbach und Böcklin schieden etwas früher, 1862; Begas 1863 mit der klassischen Begründung, „weil er in Weimar alle Bedingungen vermisse, welche zum Gedeihen, ja zur Existenz einer Bildhauerschule die ersten und notwendigsten seien“. Er sprach das für seinen Beruf aus, was die anderen für den ihrigen empfanden.

Böcklin hatte bereits einen viel zu kräftigen Anlauf für eine selbständige Entwicklung genommen, um noch von Genelli und Preller in seiner Bahn aufgehalten werden zu können. Wichtiger wurden für seine dichterische Empfindung, gleichsam als Stimmgabel, die litterarischen Erinnerungen, mit denen Weimars Boden gedüngt war, wichtiger für die Klarheit seiner Ziele der Austausch mit den jüngeren Kunstgenossen, mit Begas und Lenbach.

Schon in München hatten sich wohl durch Heyse die ersten näheren Beziehungen zwischen Lenbach und Böcklin gebildet. Und unter denen, die in großherziger Weise für Böcklin wiederholt im Falle der Not eingesprungen sind, wird Lenbachs Name sich immer an erster Stelle behaupten. Die gemeinsame Berufung nach Weimar sollte beide Maler bald zu inniger Freundschaft verbinden. Lenbach erzählt höchst launig von dem ominösen Anfang der Lehrthätigkeit in der gänzlich uneingerichteten Lehranstalt: „Bei ihrer Ankunft stellte es sich heraus, daß die neue Kunstschule erst in einigen Wochen eröffnet werden konnte, weil die innere Einrichtung nicht vollständig war. — — Einstweilen vetrieb man sich die Zeit damit, daß man (Böcklin, Begas, Lenbach) Tag für Tag zusammensaß nnd über die Kunst im allgemeinen und ihre Bestrebungen im besonderen ‚spekulierte und disputierte'. Daneben strichen sie in der schönen Umgebung von Weimar und Jena umher, um sich an der herrlichen Natur und an anderen guten Gaben Gottes, die sie zumeist in Wirtshäusern fanden, zu erfreuen. Eines Tages entdeckten Böcklin und Lenbach auf ihren Streifereien bei einer Wirtin vortrefflichen französischen Rotwein, der auch von den beiden „strebsamen Malern" nach Gebühr gewürdigt wurde. In drei oder vier Tagen hatten sie den aus 70 Flaschen bestehenden Vorrat vollständig ausgetrunken".

Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Böcklin und Lenbach bestanden bis 1873. Noch im Jahre 1868 besuchte Lenbach Böcklin in Basel, welcher damals ein Haus in der St. Johannisvorstadt, das auf dem Hofe des Hübscherschen Zimmerplatzes lag, bewohnte. „Böcklin war nicht zu Hause; dafür kam mir seine Frau, in tiefes Schwarz gekleidet, entgegen und erzählte mir, daß die neunjährige Lucia, ihr reizendes Töchterchen, das ich auch so gerne gehabt, vor einigen Tagen auf entsetzliche Weise ums Leben gekommen sei. Das Kind spielte mit anderen auf einem großen Haufen von Brettern, die plötzlich in Bewegung gerieten und auf es herabstürzten, wodurch ihm der halbe Unterleib zerquetscht und ein Riß der Gallenblase verursacht wurde. — Nun kam Böcklin nach Hause und wir marschierten ohne langes Besinnen in das Haus eines bewährten Mannes, von dem wir sicher wußten, daß er einen Guten schenkte. Da haben wir denn die ganze Nacht hindurch bei vollen Bechern über die tiefsten Probleme der Kunstphilosophie disputiert."

Sein Schlußurteil über Böcklin aber faßt Lenbach in den denkwürdigen Worten zusammen: „Alles in allem genommen, ist Böcklin der geistreichste Künstler, mit dem ich je in meinem Leben zusammengetroffen bin; er ist von unerwarteten Beobachtungen und drückt sich sehr glücklich und schlagfertig in überraschender und origineller Sprache aus". —

Gleichsam als künstlerisches Lesezeichen in das Kapitel seiner Weimarer Erinnerungen malte Böcklin ein ‚biederes Dreiviertelbildnis' seines großen Freundes. Aus dem graublauen Hintergrunde unter einer schwarzen Kappe schaut es trocken mit dem kurzsichtigen Auge aus einer Fensterumrahmung heraus. Es wirkt wohl wie ein getreulicher Bericht über die Gesichtszüge eines bestimmten Menschen

— aber der Künstler und Freund vergaß die Beseelung, den Ausdruck.

Vieles wird über den künstlerischen Einfluß von Böcklin auf Lenbach erzählt. Böcklin, der reifere und um neun Jahre ältere Künstler, mußte naturgemäß in dem Verkehr der anregendere sein und auf den damals 23jährigen Lenbach einwirken. Böcklin soll sogar seinen Rat in die Praxis übersetzt und in die Kompositionen Lenbachs hineingemalt haben. Für die Geschichte ist es gleichgültig, auf welches Maß die thatsächlichen Eingriffe in Lenbachs Kunst zu beschränken sind. Sie hat nur die Thatsache ins Auge zu fassen, daß sich zwei Große im Reiche der Kunst fanden im Ringen nach neuen Zielen. Fruchtbringend durch den Gegensatz ihrer Naturen, fanden sie ihren eigenen Schwerpunkt im Lauf der Jahre: der größte Charakteristiker und der größte Phantast unserer Zeit.

Daß aber auch schon in den Weimarer Tagen die Gegensätze scharf aufeinanderprallten, geht aus einem Gespräch hervor, das Lenbach uns bewahrt hat: „Böcklin meint einmal, daß man zum Beispiel dem Bildnis eines jungen Mädchens von vornherein ansehen müsse, daß es sich um ein solches handle. Schon seine Kleidung müsse darum in der Farbe des Frühlings dargestellt werden.“ Lenbach wollte nichts von solcher Symbolik wissen und betonte das Bildnis als Erfassung einer bestimmten Persönlichkeit. „In diesem Kampfe“, fährt Lenbach fort, „zwischen symbolischer und individueller Anschauung hat Böcklin ein ganzes Leben zugebracht, und ich meinerseits habe Jahre dazu gebraucht, mich aus diesen Anschauungen in meine eigenen hinüberzuretten“.

So waren schon frühe Meinungsverschiedenheiten vorhanden, die nie zu einem Ausgleich führen sollten.

Auch in Rom dauerte die Eintracht in dem gemein-

schaftlich mit Lenbach und Hagen gemieteten Atelier nicht allzu lange. „Ein Bildnis von Hagen gab den Anlaß zu einer Mißstimmung zwischen Lenbach und Böcklin, so daß dieser sich zurückzog."

Allmählich steigerte sich der Zwiespalt in der Natur der beiden Künstler derart, daß es 1873 zu einem förmlichen Bruch kam. Möglicherweise waren an der Schlußkatastrophe, die nach der Wiener Weltausstellung eintrat, die weiblichen Mitglieder beider Parteien nicht ganz unbeteiligt.

* * *

Gegenseitig befruchtend wirkte die Freundschaft zwischen Böcklin und Begas. Nicht nur anregend, sondern beinahe ansteckend, so daß beide Künstler plötzlich ihre Rollen tauschten. Bald stand Malkasten und Palette in Begas Werkstätte und ein Lehmhaufen in Böcklins Atelier zum Entsetzen der ehrsamen Direktoren der Akademie. Die künstlerische Urkunde dieses Freundschaftsbundes wurde eine gemeinsame plastische Arbeit: das Modell für das ‚St. Jacobsdenkmal' in Basel. Die Künstler hatten die Form einer stumpfen Pyramide gewählt, auf deren Spitze eine Aschenurne stand. Vorn befand sich die Inschrift „Den für das Vaterland Gefallenen". Vier gigantische Figuren — zwei dankten Begas, zwei Böcklin ihre Entstehung — lagen als Grabhüter an der Ecke der Pyramide. Das Modell wurde aber verworfen, und der Bildhauer Schlöth erhielt den Preis. Auch nahm die Kritik die Skizze ungünstig auf: Wilhelm Wackernagel soll damals in der Basler Zeitung bemerkt haben, „man könne den Dauphin*) auf die Pyramide stellen."

* * *

*) Den Führer des Armagnakenheeres, gegen welches die 15 000 Schweizer im Kampf bei St. Jacob fielen.

In den Anfang der 60er Jahre fallen Böcklins erste Bilder, in denen die Figuren nicht nur aus der Landschaft hervorgehen, sondern die Gestalten zum eigentlichen Träger des Bildes werden, dem die Landschaft zum stimmungsvollen Hintergrund dient. So in dem mir nur aus dem Basler Entwurf bekannten Bilde ‚Frühling'.

In Frühlingsträume versunken liegt ein halbnacktes Mägdlein auf duftiger Wiese unter blühenden Sträuchern. Mit wohligem Verlangen greift es nach den schimmernden Blüten. Ein Jüngling, der uns halb den bräunlichen Rücken zukehrt, bläst auf einer Birkenpfeife eine Frühlingsmelodie vor. Trägt dieser kleine Entwurf schon eine gewisse Verwandtschaft mit dem Kolorit und der Stimmung der Venezianer, so treten diese Einflüsse deutlich in dem großen Figurenbild ‚Venus entsendet Amor' zu Tage.

Die Komposition wie der Typus der Venus gemahnt an Tizian; der goldige, nachgedunkelte Atelierton, gegen dessen Nachahmung und Lobpreisung Böcklin später sich so oft ereifert, ist hier so täuschend in einem Original erreicht, wie es sonst nur Lenbach in seinen Kopien für Schack gelungen. — Ein schwüler Sommerabend ist herabgesunken, betäubende Düfte steigen aus den Blüten und verwirren die Sinne der Menschen. Solch einen Abend wählt die Liebesgöttin, um ihre Boten auf die Erde zu senden. Unter blühenden Oleandern lagert das göttliche Weib, kaum von einem leichten Schleier den herrlichen Körper verhüllt. Ihr ausgestreckter Arm deutet rechts in die Gegend, wo im blaugrünen Lichte die letzten Strahlen des Abends verlöschen; dorthin enteilt der Gott mit seinem Köcher zu den Sterblichen. — Das Bild wurde von dem damaligen Besitzer, dem Vetter der Frau Böcklin (August Fratelli), für etwa 50 Frs. an einen Maler nach Ungarn verkauft.

Hat Böcklin in diesem Bilde Nachklänge an die Maler der Lagunenstadt gefunden, so bedeutet die ‚Jagd der Diana‘ eine Erinnerung an Rubens.

Die Szene ist in eine römische Landschaft verlegt, in welcher Myrthen- und Oleandergebüsch üppig wuchert. Vorn vor dem Felsen tritt die Göttin hervor, von ihren Gefährtinnen begleitet — klaffende Hunde jagen den Hirsch.

Die ‚Jagd der Diana‘ wurde das erste Bild, welches das heimische Museum beim Künstler bestellte. Eine Ölskizze ‚Faun und Nymphe‘, die Böcklin zuerst der Kunstkommission einschickte (vermutlich mit dem jetzt ‚Frühling‘ betitelten Bilde identisch) behagte derselben nicht; sie forderte den Künstler auf andere Entwürfe einzusenden. Böcklin schlägt darauf zwei Landschaften vor, an denen er eben malte: ‚Jagd der Diana‘ und ‚Kain und Abel‘. Das Ergebnis der Unterhandlungen, die vom Februar bis zum 24. Mai 1862 währten, war: Basel erwarb die ‚Jagd der Diana‘ für 9000 Frs. In einem Jahr und vier Monaten hat Böcklin dieses elf Fuß breite Bild mit der ungemein intimen Behandlung des Pflanzlichen vollendet. Außer Reminiscenzen an Rubens enthält das Bild in der Komposition Anklänge an die Schirmer-Schule. Es ist ein fleißiges Bild, bei dem einem aber nicht warm ums Herz wird. Besonders unerfreulich ist die Farbe, die freilich durch die nachträglich hinzugefügten bunten Gewänder der Jägerinnen noch an Harmonie verliert. Der ursprüngliche Entwurf, auf dem die Göttin und Genossinnen in unverhüllter Gliederpracht einherschreiten, war in diesem Punkte von den vorsichtigen Kunstvätern Basels beanstandet worden.

Der sogenannte ‚Mord im Schloßgarten‘*) deutet

*) Nach einer Mitteilung von Ludwig Pietsch war das Bild 1860 im Berliner Künstlerverein ausgestellt.

in seinem Bildmotiv vor- und rückwärts. Rückwärts auf das Burgbrandmotiv der Wedekindschen Fresken, vorwärts auf die Landschaft in der ‚Villa am Meer'. Wieder ganz spät in der Florentiner Zeit taucht aus der blauen Flut, aus der die Seeräuber das Schloß überfallen, in knapper und doch dramatischer Steigerung das ähnliche Thema auf. In der Einfachheit der Komposition, in dem schlichten Gebaren der Figuren im Schloßgartenbild liegt bereits ein Fortschritt gegen die Wedekindschen Fresken.

Ungefähr gleichzeitig entsteht der erste im Basler Privatbesitz befindliche ‚geißelnde Eremit', ein feinempfundenes Werk. Eines der frühen Bilder, in denen Landschaft und Figur voll zusammenklingen — freilich nur ein Zusammenklingen der Landschaftsstimmung mit dem Vorgang. Jene Steigerung des Ausdrucks, wie sie später durch die Gegensätze der Massen, durch das Mitschwingen einer einfachen Linie erreicht wird, darf man hier noch nicht suchen. Gerade der Vergleich von Tizians heiligem Hieronymus in der Brera von Mailand — von dem Schack meint, er sei für Böcklin vorbildlich, zeigt, was hier noch zu erreichen blieb.

* * *

Stand Böcklin bisher noch ganz unter dem Erinnerungsbann der Schülerjahre und der Kunstgeschichte, unterscheidet er sich in den meisten dieser früheren Arbeiten nur durch die Potenz von gleichstrebenden Künstlern der Zeit, so ist das schon in München begonnene Bild ‚Pan erschreckt einen Hirten' ganz sein geistiges Eigentum. Hier ist nichts mehr von Schirmer, von Dreber — nichts von Anklängen an irgend einen alten Meister.

Das Bild ist uns in zwei etwas abweichenden Exemplaren erhalten. Das kleine, unfertige bei Heyse ist in

Bezug auf Farbenharmonie wohl dem Gemälde bei Schack vorzuziehen. Mittagsschwüle brütet über der Campagna. Sorglos ist der Hirt entschlummert: da weckt ihn das Geräusch eines fallenden Steines aus seinen Träumen. In seinem dämmernden Bewußtsein steigen abergläubische Geistervorstellungen auf. Er meint in den braunen Gesteinen das höhnische Grinsen des Waldgottes zu sehen. In rasender Flucht stürzt er dahin; die Kürbisflasche schlägt in wilden Pendelschwingungen den Takt. Aufgeschreckt folgen die Ziegen gleichfalls in blinder Jagd über Stock und Stein ihrem besinnungslosen Führer. Oben von dem Felsen lacht der Gott das dumme Menschenkind aus.

Hier ist alles Temperament, Bewegung. Wie der Gott, fast selbst ein Stück Fels, aus dem Felsen herauswächst, das ist in dem Bild in der Pinakothek künstlerischer verwendet, als in dem Bild bei Heyse, wo der Pan mehr über den Felsen hinausschaut. Hier hat Böcklin bereits erreicht, was seinen Platz in der Kunstgeschichte begründet: Beseelung der Natur, Belebung der alten Mythen.

* * *

So wurden die zwei Jahre in Weimar für Böcklin eine Epoche der verschiedensten Thätigkeiten. Außer seinem Beruf als Maler und als Lehrer ist er mit plastischen Versuchen beschäftigt. Schließlich tritt hier zum erstenmal ein Problem in den Vordergrund seines Geisteslebens, mit welchem er sich fortan durch Jahrzehnte hindurch ernsthaft befaßt: die Konstruktion einer Flugmaschine.

Als Grundlage zur Lösung dieser Aufgabe dienten für den Meister die Beobachtungen, die er über den Flug der Vögel gemacht. In der St. Johannvorstadt seiner Heimat waren seine Blicke oft forschend dem Flug der Möven gefolgt. Zur Zeit seines ersten römischen Aufent-

haltes hatte Böcklin auf dem St. Peter Versuche zu einer Flugmaschine gemacht. In Weimar wurden sie mit Hilfe von Pappen fortgesetzt. Auch die römischen Aufzeichnungen Schicks (1866) erzählen, wie Böcklin seine Erfahrungen über den Vogelflug an einen Raben knüpfte, der lange Zeit unbeweglich über ihnen schwebte. Der Künstler erklärt das Fliegen als eine „Art Schrauben- und Ruderbewegung. Zum Steigen sei die Schwanzstellung nach oben notwendig, zum Fallen die umgekehrte."

An die Theorieen und praktischen Versuche auf diesem Gebiete knüpfen sich wie an so vieles im Leben des Meisters eine Flut von Sagen. Bei einem seiner Versuche soll Böcklin sogar gefallen sein und sich mehrere schwere Verletzungen zugezogen haben. Glücklicherweise besitzen wir in einem seiner Briefe eine authentische Urkunde, welche freilich keine klare Vorstellung von der Flugmaschine giebt, aber wenigstens negativ das unrichtige Gefasel zerstreut.

Wichtig vor allem ist Böcklins Äußerung in diesem Schreiben, daß er „die Lenkbarkeit nur bei völlig unbewegter Luft für möglich halte."

Die an einen Freund gerichteten Zeilen lauten:

Florenz den 25. Juni 83.

— — — — — — — — — — — — — — — —

„Vor allem muß ich Dir sagen, daß die Geschichte der Luftschiffahrt auf dem Gebirge, sowie alles übrige dabei Erzählte reine Erfindung ist. Seit wir uns gesehen, bin ich nur mit meinen Arbeiten beschäftigt gewesen ..... Übrigens mußt Du Dich aus den Gesprächen über den lenkbaren Ballon erinnern, daß ich die Lenkbarkeit nur bei ganz unbewegter Luft für möglich halte und den Versuch, einen so großen Körper gegen eine Luftströmung bewegen zu wollen, als Thorheit ansehe. — Das ganze Geschwätz kommt wohl daher, daß ich irgendwo über die Luftschifferei gesprochen haben muß, wie ich schon oft gethan,

und einer, wie es ja so viele giebt, alles falsch verstanden und eine komisch wirkende Geschichte daraus gemacht hat.....

„Sei nur ruhig, sollte ich etwa wieder einen Versuch machen, so würde ich meine Knochen dabei nicht in Gefahr bringen, da mir einstweilen noch sehr wohl in meiner Haut ist."

Um Versuche für die Luftschiffahrt anzustellen, war Böcklin einige Male in Berlin, so z. B. im Sommer 1882. In demselben Brief vom Juni 1883 denkt er an eine erneute Reise nach dort mit der für die Stadt wenig schmeichelhaften Bemerkung: „Soll ich den Ekel überwinden und zurückkehren in das gebildete Berlin?"

Er überwand den Ekel und kehrte 1886 dorthin zurück. Damals war Böcklin in der Lösung seines Problems so weit gediehen, daß ihm vom preußischen Generalstab Mannschaften der Luftschifferabteilung für Versuche zur Verfügung gestellt wurden. Sie fanden unter Böcklins persönlicher Aufsicht auf einem Exerzierplatz in Berlin statt. Das Ergebnis war wohl kein vollkommen befriedigendes, denn der Staat lehnte es ab, dem Meister ausreichende Mittel für fernere Experimente zu gewähren.

Böcklin, dem sein Problem leidenschaftlich am Herzen lag, wandte sich in einem Vortrag an die Öffentlichkeit, indem er im „Deutschen Verein zur Förderung der Luftschiffahrt" seine Gedanken entwickelte. Diese wurden mit Begeisterung aufgenommen. Seinen grundlegenden Gedanken gab er in drei kleinen Aufsätzen in der Zeitschrift „Zur Förderung der Luftschiffahrt" (Jahrg. V. „Das Schweben der Vögel." S. 249. — „Weitere Betrachtungen des Vogelfluges." S. 322. — „Noch etwas über den Vogelflug." S. 366) in klarer, sachlicher Färbung Ausdruck.

Im ersten Aufsatz erklärt er, „wie bei windstiller Luft ein Vogel mit genügender Flugfläche nur durch Verstellung der beiden Flügelhälften und des Schwanzes ohne Flügelschlag von einem hochgelegenen zu einem tieferen,

weit entfernten Punkte gelangen kann". Die beiden folgenden Aufsätze beschäftigen sich mit der Erklärung der verschiedenen Flugbewegungen bei Windströmung.

Die Flugmaschine, die Böcklin auf Grund dieser Beobachtungen konstruieren ließ, war eine Art Floß mit segelartigen Flügeln. Böcklin schwebte bei seiner Konstruktion die — auch von Helmholtz richtig erkannte — Anschauung vor, daß auf Grund des Vogelfluges die einzige Lösung des Problems zu erreichen sei.

Vielfach hat Böcklin seine Ansichten mit Physikern besprochen, so vermittelte Heyse zwischen ihm und Professor Beetz eine Konferenz über diesen Gegenstand. Auch dieser bestätigte, daß Böcklins Einzelbeobachtungen scharf und richtig waren. Daß seine praktischen Versuche nicht zu einem endgültigen befriedigenden Ergebnis führten, liegt daran, daß unsere Kenntnisse über die Mechanik der Flugbewegung noch lückenhafte sind.

Persönlich hat Böcklin die Hoffnung auf eine endgiltige Verwirklichung seiner Idee nicht aufgegeben. Noch 1892 stand er mit einem Techniker in Unterhandlung über die Ausführung seines Problems, als ihn seine Erkrankung an allen ferneren Schritten verhinderte.

VIII

Zweiter römischer Aufenthalt

1862 bis 2. September 1866

Einfluß Raffaels und Pompejis. — Die Schickschen Aufzeichnungen.

Mit einer Ersparnis von 7000 Franken ging Böcklin nach einem Besuch in Basel im Oktober 1862 zum zweiten Male nach Rom.

Er erzählt, welche mächtige Wirkung die Stanzen Raffaels bei seiner Rückkehr auf ihn ausübten. Besonders war es die Vertreibung des Heliodor, welche seine Anschauungen völlig wandelte. „Der Sinn für das Groß-Dekorative wurde ihm erschlossen, welches selbst auf den rohesten und ungebildetsten Sinn Eindruck macht." Dieses Ziel sucht er nun bewußt anzustreben.

Aber Raffaels Einfluß war weit vorübergehender, als dieses leidenschaftliche Bekenntnis vermuten läßt. Recht sichtlich reicht er wohl nur bis Ende der sechziger Jahre. Andere Lehrmeister für das Groß-Dekorative, welche ihm lebenslänglich die Quelle künstlerischer Anregung werden sollten, fand Böcklin viel südlicher. Der Besuch von Neapel und Pompeji tränkte seine Seele mit dem, was ihr unbestimmt vorgeschwebt. Fortan wird die große Totenstadt antiken Lebens von einschneidender Bedeutung für ihn in Form und Inhalt. Sie wurde ihm Anregung zu neuen Schöpfungen, niemals Vorlage zur Nachahmung. In der

antiken Wandmalerei mit ihren großen Farbenmassen, mit ihrer einfachen Liniensprache erkennt er die Bedingungen der monumentalen Malerei; aus dem Inhalt des antiken Lebens schafft er das antike Stimmungsbild für den modernen Menschen.

Daß nicht Rom, sondern Pompeji diese Wandlung vollführte, ist menschlich begründet.

In Rom empfindet der Epigone mit Schaudern den Boden einer großen Vergangenheit, die Jahrtausende alte Kluft. Pompeji mit seinen tausend kleinen Erinnerungen reißt uns unaufhaltsam in den Kreis des antiken Lebens.

Seiner Bewunderung für Pompeji hat Böcklin oft den begeistertsten Ausdruck gegeben. „Obgleich Handwerker dem Stande nach, sind die pompejanischen Maler doch größere Maler gewesen, als alle späteren des XV. oder XVI. Jahrhunderts."

„Es ist zu bewundern, mit welcher Leichtigkeit und Schönheit sie alles anzuordnen verstanden haben, daß eines künstlerisch wirksam auf das andere war. Man erstaunt, wie groß ihre Kenntnis der malerischen Mittel war, wie sie durch Härten das eine weich, und durch weiche Formen das andere hart erscheinen lassen."

Und ein ander Mal: „Die große Masse der Schöpfungen des Cinquecento sind aber arger Wust. Das fällt einem recht auf, wenn man von den pompejanischen Wandgemälden in Neapel in den oberen Stock zu Raffael, Tizian tritt, die einem gegen die antike Schönheit wie Zopfbilder vorkommen."

Der Eindruck, den Neapel auf ihn machte, „war so so gewaltig, daß er ganz aus der bisherigen Bahn getrieben wurde und fast ein ganzes Jahr damit verlor, ehe er mit sich ins Reine kam; dann aber hätte er einen ganz neuen Weg eingeschlagen."

Das bedeutendste Bild dieser Epoche ist wohl unzweifelhaft die ‚Villa am Meer‘, die wir in fünf Variationen besitzen.

Das erste für Schack entstandene Bild ist mit Weihrauch und Sandrog gemalt. Als es beim Grafen anlangte, fanden sich kleine Partieen der Farbe abgesprungen. Der Graf äußerte sich in einem Briefe darüber höchst ungehalten zu Böcklin: „er habe ihm ein Bild gemalt, das vollkommen ruiniert angelangt sei.“ Der Künstler mußte ihm ein zweites Gemälde in Ölmalerei*) liefern, wofür er kein Honorar erhielt. „Leider hatte der Künstler, der das Experimentieren liebt, dasselbe in unsolider Technik gemalt. Als er in München anlangte, bemerkte ich, daß die Farben sich nicht gehörig mit der Leinwand verbunden hatten, es waren, glücklicherweise an Stellen, die leicht ausgebessert werden konnten, ganze Stückchen derselben herausgefallen. So bestellte ich, da ich die Vergänglichkeit des einen Exemplars erkannte, das Gemälde noch einmal“, berichtet der schulmeisternde Graf, der sich jedoch in seiner Prophezeiung gründlich irrte: das erste Exemplar hielt sich nach seiner Ausbesserung vortrefflich.

Böcklin beschreibt ausführlich das technische Verfahren zu seinem Bilde. „Weihrauch und Sandrog werden mit Wasser vermischt in die Farbe verrieben. Nach Vollendung des Bildes wird es mit geschmolzenem Wachs getüncht, das sogleich eindrang; dann mit einem Lappen verrieben und poliert, wodurch es einen sanften Glanz und eine schöne Qualität erhielt.“ Unbegreiflich erschien ihm das Springen des Bildes, da eine kleine Probe, die er in demselben Verfahren gemalt hatte (‚Bild seiner Frau in

*) Nur Luft und Meer sind in Leimfarbe gemalt.

schwarzem Schleier') auf gelblichem Grund sich vortrefflich gehalten hatte.

Die erste ‚Villa am Meer' ist 1864 entstanden in einem geräumigen Atelier, das Böcklin gemeinsam mit Hagen und Lenbach gemietet hatte. Schwere, graublaue Sciroccoluft senkt sich erdrückend auf den Palast und den blühenden Garten, die Cypressen wehen auf und nieder, die letzten Strahlen der Abendsonne fallen auf die Villa und erglänzen in den Fenstern. Ein von schwarzem Schleier verhülltes Weib schreitet zum Strande. In den Gegensätzen des kalten, blaugrauen Himmels und dem warmen Ton der Landschaft ist eine mächtige, dekorative Wirkung erreicht. — Das Motiv soll dem Castell Fusano bei Ostia entlehnt sein.

Die zweite ‚Villa' wurde noch im Herbst 1864 innerhalb drei Wochen für den Auftraggeber gemalt. Tagesstimmung, mit reicheren architektonischen und pflanzlichen Einzelheiten. Der Besteller rühmt dem Bilde sorgfältigere Behandlung nach. Wir aber dürfen wohl nicht schwanken, welchem der beiden Bilder die Palme zu erteilen sei.

Überragt von Cypressen träumt in stiller Größe ein Marmorpalast, zu seinen Füßen rauschen die Meereswellen den Rhythmus. In Klage und Sehnsucht lehnt ein einsames Weib an dem Gemäuer. Das ist das Motiv — so schlicht und einfach wie möglich. Uns aber ist das Bild die große Elegie auf die verschwundene antike Herrlichkeit geworden. Aus den Wellen, die im feierlichen Takt an das Ufer schlagen, tönt der Schwanensang einer großen Vergangenheit. Wir glauben in dem trauernden Weib Iphigenie zu finden, „das Land der Griechen mit der Seele suchend". Hier deckt sich der Instinkt des Beschauers mit der Absicht des Künstlers, denn Böcklin verrät, „daß er

in der Trauernden den letzten Sproß eines alten Geschlechtes habe darstellen wollen."

Das was Böcklin in den beiden Pan-Bildern (‚Pan im Schilf' — ‚Pan erschreckt einen Hirten') und im ‚Anachoreten' bereits verwirklicht hatte, erreicht in der ‚Villa am Meer' klassischen Ausdruck: die Verdichtung der Naturstimmung zu persönlichen Gebilden.

Nicht als Naturmächte, wie Mythus und Religion die Götter und Halbgöttinnen schuf, nicht als Personifikation der Natur wirken Böcklins Gestalten: aus der Stimmung der Natur, wie sie der Mensch unserer Tage empfindet, sind sie entsprungen. ‚Iphigenie' — ‚Flora' — ‚Prometheus' sind Worte, für das litterarische Bedürfnis der Menge erfunden. Mit dem Wesen des Bildes haben sie nichts zu thun.

Böcklin erhebt sich in der ‚Villa am Meer' auf einmal riesengroß über das Niveau der zeitgenössischen Landschaftsmalerei. Auf Grund dieses einen Bildes gebührte ihm der Name des größten Stimmungsmalers Deutschlands.

Zum ersten Mal tritt in der ‚Villa am Meer' mit ihren vielfachen Wiederholungen eine andere Eigentümlichkeit Böcklins zu Tage, die verschiedene Auslegungen und Anfechtungen erfahren hat: der Maler liebt eine vielfache Wiederholung seiner Motive. Er, der Meister im Reiche der Phantasie, hat es sich gefallen lassen müssen, daß man ihm Gedanken-Armut vorwarf.

Zwei ganz verschiedene Ursachen liegen diesem Verfahren zu Grunde. Die eine ist künstlerischer Natur. Ein Motiv beherrscht ihn, füllt ihn aus. Sobald er es im Bilde niedergelegt hat, fühlt er, daß er es nicht erschöpft; ihn quält seine Vorstellung und nötigt ihn, den Gegenstand in anderer Stimmung, in anderer Auffassung wieder-

zugeben. Oft deuten sich bereits in einem Jugendbilde Motive an, auf die er nach Jahrzehnten zurückgreift. Ein auffälliges Beispiel bilden hierfür die Wedekindschen Fresken, wo bereits die Gestalten späterer Hauptbilder: ‚Seeräuber', ‚Quellnymphe', ‚Prometheus' zukunftsdeutend erscheinen.

So wird aus der ‚Mondscheinlandschaft' des Jahres 1847 der ‚Ritt des Todes'. ‚Odysseus, der sich nach der Heimat sehnt' taucht bereits in einem kleinen Bild des zweiten römischen Aufenthalts auf.

Böcklin Mangel an Phantasie vorzuwerfen, hieße Goethe steinigen, weil er einen Clavigo und einen Weißlingen geschaffen.

Anderseits kamen bei den Wiederholungen auch praktische Gründe in Betracht. Ein Motiv wurde doppelt bestellt, oder der bis in die Mitte der siebziger Jahre mit des Daseins Not kämpfende Künstler malt das Duplikat eines Bildes, das gefallen, in der Hoffnung auf Verkauf. Eine photographisch getreue Wiederholung hat auch in diesem Falle kaum stattgefunden: in den meisten Fällen handelt es sich um eine teilweise Neu-Schöpfung.

Der Vergleich der verschiedenen Darstellungen desselben Motives giebt chronologisch eine Abklärung und Abrundung nach dem allgemeinen Entwicklungsgesetz, welches so kennzeichnend für Böcklins gesamte Thätigkeit ist. Das Ringen nach gesteigertem Ausdruck läßt sich bereits innerhalb der kurzen Spanne Zeit, in welche gewöhnlich die Wiederholungen des Bildes fallen, deutlich nachweisen.

Vergleichen wir die Schackschen ‚Villen am Meer' mit den 1868 gemalten, so springt der Unterschied sofort ins Auge. In den Schackschen Bildern bewegt der Wind noch die Wipfel der Bäume, die sich in leichter, gefälliger Kurve nach links biegen und in den Lüften wiegen. In

fester Senkrechte steigen die Cypressen der Villa bei Schwarzenbach fast bis zum Bildrand auf. Die Luft drückt mit ihrer bleiernen Schwere dadurch auf die Landschaft.

Während bei Schack das Meer auf dem einen Bilde ruhig daliegt, in dem anderen nur leise sich bewegt, rollen in dem Züricher Bild große, schäumende Wellen an das Gemäuer und spritzen hoch an den Steinen auf. Zerfallener, zerbröckelter als in den früheren Bildern wirken hier die harten, senkrechten Linien des Gebäudes stärker: sie steigern den Ausdruck der herben Einsamkeit.

Auch der nahe Standpunkt der späteren Fassung ist von Bedeutung: viel inniger werden wir mit dieser Öde von Stein und Wasser verknüpft, in viel engere Beziehung zu der Figur auf dem Bilde gesetzt. Die Frauenfigur schreitet nicht mehr zum Strande und lehnt nicht mehr weich an die Mauer, wie in den älteren Bildern. Fast zur Bildsäule erstarrt, scheint sie in fast senkrechter Linie aus dem Felsen hervorzuwachsen. Sie ist größer und wirkungsvoller als auf dem Schackschen Bilde.

Auch in den Farben sind die Gegensätze zwischen der bleiernen Luft und dem warmen, rötlichen Gemäuer in dem Züricher Bild viel größer. Buntes Herbstlaub, rötliches Schlinggewächs steigern die farbige Wirkung gegen den kühlen Ton von Luft und Wasser und die tiefe Silhouette der Cypressen.

Noch späteren Datums scheint mir aus koloristischen Gründen die Wiederholung im Städelschen Museum zu sein. Tiefdunkler Himmel mit roten Abendwolken, die mit rötlichem Schimmer die Villa und die Cypressen bestrahlen. Im letzten Abendrot erglänzen die Fenster, schimmern die vorderen Wogen des tiefblauen Meeres. Die Wogen mit ihren glitzernden Perlen haben etwas vom Meeresleuchten.

In diesem Werk sind bereits die tiefen und vollen Farbenaccorde angeschlagen, wie sie erst Ende der sechziger Jahre bei Böcklin aufzutauchen beginnen. Die ‚Villa' der Stuttgarter Gallerie ist bis auf das ruhigere Meer fast identisch mit dem Bilde bei Schwarzenbach.

Wenn die ‚Villa am Meer' die große Elegie auf die Antike ist, so bezeichnet die ‚römische Weinschänke' aus demselben Jahre eine Jubelhymne festlichen Heidentums. Von frischem, silbrigem Ton, hell und luftig gemalt und feinster Zeichnung ist das Basler Bild. Zu dem hochgelegenen Trinkstübchen ladet freundlich die Inschrift „est, est, est" ein. Ein Trupp Zecher ist längst diesem Rufe gefolgt, zu ihnen schleppt keuchend ein brauner Sklave neue Flaschen herauf. Unten am Gartenthor spielt ein Bettler die Harfe, den ein junges Mädchen durch einen Trunk Weines zu erquicken sucht. Auf der Wiese lauschen zärtliche Paare den Klängen der Musik oder schwingen sich danach in munterem Reigen. Holde Lebensluft, eine liebliche Freude lauscht aus jedem Winkel des Bildes. Überreich ist es an liebenswürdigen Motiven; hier ein Paar Tauben, die am Brunnen trinken, dort das lauschende Mägdelein mit dem Weinbecher an der rosenumrankten Thür.

Weit bräunlicher im Ton und unruhiger in der Gesamtwirkung ist die erste Darstellung dieses Motivs in der Schackschen Gallerie. Vermutlich war auch dieses Bild ursprünglich harmonischer in der Färbung. Es dankt sein frühes Nachdunkeln einem neuen technischen Versuch des Künstlers, von dem er selbst berichtet (s. Kap. XVII).

Das Motiv soll nach Schack der Gegend der Porta del Popolo entnommen sein.

Viel später, in den achtziger Jahren, ist Böcklin im ‚Bacchanale' (im Besitz von Knorr) zu diesem Darstellungs-

kreis zurückgekehrt. Aber während aus der ‚römischen Weinschänke‘ eine gemäßigte Freude bei dem Beginn des Festes entgegentönt, schildert das ‚Bacchanal‘ mit dem derben Humor des älteren Meisters den wilden, letzten Akt der Lustbarkeit. In der ‚Weinschänke‘ ist man nur „begeistert“, im ‚Bacchanal‘ „betrunken“ — ja schwer betrunken. Man hört das Schnarchen der Soldaten, die der Saft überwältigt hat. Alt und jung, Mensch und Vieh ist vom Taumel ergriffen. Innerhalb eines antiken Hauses spielt sich ein Stück tollen Lebens ab, wie es uns drastischer kein Niederländer des XVII. Jahrhunderts geschildert hat.

Die letzte Zeit von Böcklins römischem Aufenthalt vom Januar bis August 1866 ist in ausführlichen Berichten eines Schülers Böcklins, des Malers Rudolf Schick, enthalten.

Schick, ein junger Berliner und gleichfalls Schüler Schirmers, lernte auf seinen Studienreisen Böcklin im Dezember 1865 in Rom kennen. Es bildete sich ein Verhältnis zwischen beiden heraus, halb wie das eines Freundes zum Freund, halb wie das eines Lehrers zum Schüler. Bald teilte Schick, der mit schwärmerischer Verehrung zu Böcklin emporsah, dessen Atelier in der Via Margutta (10. Jan. 1866). Später, als Böcklin in Basel bei der Ausführung der Fresken einer Hilfe bedurfte, berief er Schick — der bis dahin in Rom geblieben war — zur Unterstützung in seine Vaterstadt. Der Wert der Schickschen Aufzeichnungen ist ein bedingter. Obgleich Schick mit gewissenhafter Treue sogleich jedes Gespräch mit Böcklin niederschrieb, finden sich Unrichtigkeiten in den Thatsachen und auch Widersprüche in den Ansichten. Teils hat Böcklin sich selbst bei seinen Angaben geirrt, teils — und das ist häufig bei ihm der Fall gewesen — haben seine Ansichten oft im Laufe einiger Wochen gewechselt. „Ihm (Böcklin) waren

seine Aussprüche für den Augenblick Axiome — aber er wechselte sie alle paar Wochen," sagt ein zuverlässiger Freund. Schick war aber kein genialer Kopf, der die allgemein geltende Ansicht von dem zufälligen Aperçu schied, sondern ein gläubiger, kritikloser Schüler, der sich mit peinlicher Genauigkeit durch eingehende Fragen zu belehren trachtete. Es wäre nicht ratsam, die von Schick überlieferten Aussprüche Böcklins auf die Kunstwerke anderer zu übertragen oder gar neue darauf zu bauen. Selbst für die Kunst des Meisters haben sie teilweise nur einen bedingten, zeitweiligen, oft sogar nur psychologischen Wert. Erst berichtigt und ergänzt durch die Angaben anderer zuverlässiger Freunde, sorgfältig abgewogen an dem Gehalt der Bilder, an dem Gesamtbild der Persönlichkeit, bilden diese Aufzeichnungen ein wichtiges Material für die leitenden Gedanken und Anschauungen des Meisters.

Man gewinnt aus ihnen die Vorstellung eines durchaus nicht nur naiv schaffenden, sondern eines scharf zergliedernden Kopfes.

Nicht nur die Raumeinteilung, nicht nur Farbenwerte werden aufs sorgfältigste überlegt, sondern Nebendinge wie Rahmen und der Namenszug des Künstlers bilden den Gegenstand eingehender Erörterungen. „Das Monogramm auf den Bildern muß, je nach dem Charakter und der Größe des Bildes, sowie nach der Stelle, wo es hinkommt, einen anderen Charakter bekommen, Druckschrift einmal, Handschrift das andere Mal, bald hell, bald dunkel und in den Farben verschieden."

Oft enthalten die Schickschen Aufzeichnungen Selbstverständlichkeiten für jeden Künstler, so den bei allen möglichen Gelegenheiten auftauchenden Rat, sich, ehe man an die Arbeit geht, die Gesamtdisposition des Bildes zu überlegen.

Manchmal aber verblüffen die Aufzeichnungen durch eine beinahe ausgeklügelte Zahlenmystik. Die Anordnung im ‚Petrarka'-Bilde und in ‚Daphnis und Amaryllis' führt Böcklin auf die Dreizahl zurück, welche durch Hauptlichter, Hauptfarben und Hauptformen gehen soll. So ist z. B. dieses Bild (‚Daphnis und Amaryllis') derart gruppiert: „die weiße Luft — Luftdurchblick in der Höhle — die weiße Milch. Ferner spricht sich in den drei Hauptstellen, dem Kopf des flötenden Daphnis, dem der zuhörenden Nymphe und links unten (in den Geschenken) die Idee des Bildes aus." Und da die Köpfe rund sind, so dürfe der dritte Hauptpunkt des Bildes, die Früchte und der Krug auch nur eine runde Form haben. (?!)

Auch im ‚Petrarka'-Bild nimmt Böcklin eine dreifache Gliederung des malerischen Gedankens an. Diese spricht sich im oberen Teil des Petrarka, im reflektierenden Wasser und im Licht in der Ferne aus.

Vorzugsweise beschäftigt sich Böcklin in der römischen Zeit mit technischen und Farben-Problemen. Farblich beschränkt er sich freilich auf eine viel einfachere Wahl der Töne wie in der späteren Zeit. Eines der feinstgestimmten Bilder ist wohl der berühmte Kopf der ‚Viola' im Basler Museum, wo der Künstler mit möglichster Benutzung des Tons des Schiefergrundes einen feinen Einklang von Violett und Grün zusammenstimmt. Das Fleisch ist hier ohne jeden Anflug von Wangenröte gemalt, eine Eigentümlichkeit des Meisters, der er treu geblieben. Hier ist dasselbe Modell benutzt wie in der ‚Signorina Clara', einer Geliebten des Kardinals Antonelli. In diesem Bilde nimmt Böcklin das Motiv des Schleiers auf; dessen Falten werden verhüllend und enthüllend, bekleidend und entkleidend ein reizvolles Form- und Farbenelement seiner späteren Frauengestalten. Mit besonderer Liebe ist auf

beiden Bildern die Hand modelliert, die in den Schleier greift. Wie später Böcklin ein solches Motiv im Sinne einer großen Formauffassung behandelte, das lehrt ein Vergleich mit dem Kopf der ‚Flora‘ (im Besitz von Klinger) aus seiner Florentiner Zeit. Alles ist hier in starrer Face-Ansicht gegeben. Die Hand ist nicht mehr weich hingelegt, sondern greift mit ausdrucksvoll gespreizten Fingern vor die Brust; als einzige Richtungsabweichung die seitlich blickenden Augen.

In seinen größeren Darstellungen ist das schwere Braun seiner Anfängerlaufbahn überwunden; ein feiner, luftiger, grauer Ton geht durch einen großen Teil seiner Werke, die in den sechziger Jahren in Rom und in Basel entstehen. Zu den frühesten Bildern dieser Farbenstimmung dürfte wohl die ‚römische Landschaft‘ (im Besitz der Frau Amsinck) und das feinempfundene kleine Idyll ‚Faun, der einer Amsel pfeift‘ zu rechnen sein. Ähnlichkeit in der Tönung mit Franz-Dreber tritt deutlich hervor. Immer silbriger wird der Ton, wie in dem bereits in Basel gemalten ‚Oktoberfest‘. In der 1869 entstandenen ‚Pan-Familie an der Quelle‘ in Dresden hat sich dieser graue Ton zu einem luftigen, aufgelösten Plein-Air entwickelt; der Sprung zu der glutfarbenen ‚Muse des Anakreon‘ aus der gleichen Zeit geschieht gleichsam ohne sichtlichen Übergang.

Mannigfache Aufträge und Verkäufe machten es dem Künstler möglich, sich trotz seiner wachsenden Familie so lange in Rom zu halten. Das Museum in Basel erwarb die ‚Viola‘, der dortige Kunstverein das Bild seiner ‚Frau als Muse‘. Auf Schacks Bestellung entstanden außer der ‚Villa am Meer‘ und dem ‚Oktoberfest‘ das ‚Hirtenmädchen‘, ‚Daphnis und Amaryllis‘. Am 16. Juni 1866 begann er im Auftrag des Grafen nach einer für Cotta gemalten Grisaille (für die Jubiläums-

ausgabe von Schillers Gedichten) die ‚Götter Griechenlands‘. Ein reicher Basler Merian bestellte bei ihm ein Bild des ‚Petrarca an der Quelle von Vaucluse‘. — ‚Daphnis und Amaryllis‘ hat mit der Zeit von seiner Farbenharmonie eingebüßt. Als Vorwurf dient ein Idyll Theokrits, in dem der verliebte Schäfer der Nymphe sein Leid klagt. Unsichtbar für den Liebenden lauscht die Halbgöttin in ihrer Grotte den Klängen des Schäfers, der am Boden Früchte ausgebreitet hat, um durch Gaben die Spröde milder zu stimmen.

Wundervoll ist das Bild in der räumlichen Wirkung und in den Maßverhältnissen; sonst eine etwas unausgeglichene Vereinigung zwischen antiker Entlehnung und modernem, pulsierendem Leben. Die linke aufgehobene Hand des Jünglings und die schelmisch zur Seite blickenden Augen der Nymphe gehen nicht ganz in den Stil der übrigen Darstellung auf. Das Gemälde klingt etwas an Feuerbach an; in seinen Fehlern weist es bereits einen Fortschritt auf, der über Feuerbach hinausgeht. In der Züricher Skizze wirkt der Hirt weit realistischer. Mit seinem aufgesperrten Mund erinnert er an einen römischen Bänkelsänger. In der räumlichen Verteilung hier noch ein Tasten; die Figuren sind in keinen genügenden Zusammenhang gebracht.

An seinem ‚Petrarka‘ sollte Böcklin wenig Freude erleben. Bei seiner Rückkehr nach Basel nahm er das vollendete Bild aufgerollt mit. Es mochte wohl dazu noch zu frisch sein; denn trotz der dazwischen gelegten Fettpapier-Schicht klebten einzelne Teile fest aufeinander, und Böcklin sah sich gezwungen, das Bild abzuschleifen und teilweise neu zu malen.

Böcklin nannte den ‚Petrarka‘ ein Stimmungsbild und meinte, daß man bei einem solchen nicht von den

Gegenständen, sondern von der Schatten- und Lichtwirkung ausgehen müsse. Das Bild ist auf zwei Drittel Schatten und ein Drittel Licht komponiert. In seiner zweiten Gestalt ist es nach Schick herrlicher und schauriger gestimmt; zwei ursprünglich auf der Wiese wandelnde Frauenfiguren wurden diesmal fortgelassen.

Der Lichtgang des Bildes, das Problem, von dem Böcklin bei der Komposition zuerst ausging, ist allerdings vortrefflich gelöst. Links oben öffnet sich als hellstes ein Durchblick auf die Luft und auf eine duftige Ferne. Leicht verbreitet sich das Licht über einen Teil des Vordergrundes und trifft rechts etwas den Felsen. Mit großer Virtuosität sind Steine und Pflanzen behandelt. Aber angesichts der verunglückten Gestalt des Dichters, der in einer konventionellen, steifen „berühmten Mannes-Stellung" dasteht, kann man durchaus begreifen, daß dem Bild im Pariser Salon keine freundliche Aufnahme zu teil wurde.

Weit charakteristischer als dies verunglückte Petrarka-Bild sind die Einzelköpfe dieser Periode. In ihnen macht sich der Einfluß der Antike vorzugsweise geltend, besonders in der ‚Sappho' und in dem Bildnisse seiner ‚Frau als Muse'.

Der Kopf der ‚Sappho' ist ein glänzender Versuch in der Enkaustik der Alten. Technische Probleme füllen den ganzen römischen Aufenthalt aus. Neben der Ölmalerei gehen Versuche in Harzmalerei, in Tempera. Der ausdrucksvolle ‚Kopf eines Römers' bei Imhof-Rüsch ist wie die erste ‚Villa am Meer' z. B. mit Harzfarbe gemalt und mit einer Lösung von Wachs in Terpentin überzogen.

Endlich nimmt er das Verfahren der antiken Enkaustik wieder auf. Der Kopf der ‚Sappho' ist nicht nur griechisch gemalt — er ist in seiner herben Würde auch

griechisch empfunden. Wirkungsvoll hebt sich die Elfenbeinfarbe des Antlitzes und das zartrosa Gewand mit der tiefblauen Borde von lichtbläulichem Grunde ab. Als der Besitzer, Herr Sarasin, der spätere Auftraggeber der Gartenhaus-Fresken in Basel, dem Bild einen Platz in seiner Wohnung anwies, fand er, daß es alle übrigen Bilder tot mache. „Ja, der Böcklin ist eben ein Totschläger", erwiderte ihm Wackernagel. — Das Bild der ‚Frau Böcklin als Muse' verbindet die intimen Züge eines Bildnisses mit monumentaler Würde. In der technischen Behandlung ist es zugleich weich und bestimmt. In ganz zarten Farben ist das Bild gehalten. Die Frau mit dem warmen Teint der Südländerin wird von einem lichtgelblichen Gewand umhüllt. Eine blaßblaue Wand mit rötlichem Ornament bildet den Grund. In seiner Farbenharmonie ist der Lorbeer mit dem Bilde verschmolzen, den die Frau in der linken Hand hält.

Zu Beginn seiner zweiten Römerfahrt hatte er sie als zarte, halb mädchenhafte Erscheinung gemalt, wie sie Hand in Hand mit ihm, einem jungen Bürschchen, einen mit rotem Wein berankten Pfad entlangwandelt. Er wollte zeigen, „wie zwei Leute, die sich lieben, in den Herbst hinein wandeln und fest und treu zusammenhalten."

Zu Ende seines Ringens in der ewigen Stadt ward sie ihm die hohe Muse, die ihm den Lorbeer bewahrt. —

Schüchterne Technik, tastende Farben auf dem ersten Bild! Ein kraftvoller Meister, der das Material beherrscht, der das Pathos der Alten vernimmt, so zieht er über die Alpen zurück an den Rhein.

IX

Basel

I

Die Fresken im Gartenhaus von Saraſin und die Fresken im Treppenhaus des Muſeums zu Baſel. — Freskotechnik. — Verhältnis zu Jacob Burckhardt.

Der Verkauf und die Beſtellung von Bildern für ſeine Vaterſtadt (Kopf der Sappho, ‚Viola‘, Bild ſeiner Frau als Muſe, ‚Petrarka‘ u. ſ. w.) veranlaßten Böcklin, im September 1866 mit ſeiner Familie wieder nach Baſel überzuſiedeln. Er hoffte dort zahlreiche Aufträge zu bekommen. Und ſeine Hoffnung erfüllte ſich. Seine Einnahmen reichten nicht nur für ein ſorgloſes Leben aus, ſondern er konnte ſogar davon zurücklegen. Böcklin war nichts weniger als ein finanzielles Genie. Klug genug, dieſen Mangel einzuſehen, gab er ein Drittel ſeiner Gelder einem Freunde zur Aufbewahrung.

Zwei monumentale Aufträge füllen einen großen Teil der Basler Epoche aus. Die ‚Fresken im Gartenhauſe der Familie Saraſin‘ und die im Treppenhauſe des Muſeums.

Während Böcklin in den Bildern des Gartenhauſes den eigenen Weg weiter wandelt, den er ſich von Schirmer und Dreber, ja von Pouſſin ausgehend, ſelbſtändig gebahnt hat, ſtehen die ‚Fresken des Muſeums‘ unter dem Einfluſſe Raffaelſcher Formenſprache.

Die ‚Wandbilder im Gartenhaus des Ratsherrn Sarasin‘, mit dessen Familie er von Jugend auf befreundet war, sind im Sommer und Herbst 1868 entstanden.

Zwei Landschaften, mit biblischer Staffage, werden in ihrem heiteren und düsteren Charakter als Gegensätze verwendet. In der Mitte zwischen beiden Gemälden sollte auf Wunsch des Besitzers ursprünglich ein Spiegel angebracht werden. Böcklin widerriet diese Ausführung, denn er fürchtete mit Recht die Konkurrenz der wirklichen Bäume des Gartens, deren Spiegelbild in die Mitte der gemalten Landschaften getreten wäre. So wurde ein Mittelbild geplant. Dafür entwarf Böcklin zunächst die Zeichnung eines ‚Christus am Ölberg‘. Der Ausdruck und die sehnende Bewegung des nach Labsal verschmachtenden Gottessohnes lassen bedauern, daß die Ausführung unterblieb. Die Zeichnung wurde verworfen, weil der Gegenstand sich nicht für einen Festsaal eignete.

Statt dessen malte Böcklin die Figur des königlichen Sängers ‚David‘ mit der Harfe in lang herabwallendem Purpurmantel; zu seinen Füßen hält ein Engel die Rolle. Zu beiden Seiten des ‚David‘ breiten sich die stimmungsvollsten Landschaften aus. Die ‚Ruhe auf der Flucht nach Ägypten‘ zeigt einen frühlingsgrünen Hügel mit Blumen übersäet, in deren Mitte eine cypressenüberschattete Villa emporragt. Vorn unter Blüten ruht Maria mit dem Kinde — ein kleiner Engel bringt ihr die ersehnte Erquickung.

Durch die schlichte Anordnung, durch den Gegensatz der gedämpften und doch leuchtenden Töne, der üppigen Wiese zu der dunklen Cypressengruppe im Mittelgrund ist eine große, einfache Wirkung erzielt. Nur in den Figuren spürt man noch etwas von dem geziert klassizistischen Stil.

Als düstere Gewitter- und Abendlandschaft ist der ‚Gang nach Emmaus‘ aufgefaßt. Ein wilder Sturm

jagt die Wolken und peitscht die düsteren Cypressen. Hoch oben auf grauem Felsen liegt das ersehnte Ruheziel der wandernden Pilger, ein orientalischer Flecken. Eng aneinandergedrückt vor Grauen ziehen die zwei Jünger mit dem Heiland ihre Straße. Auch hier wieder engste Verbindung zwischen der Landschaftsstimmung und dem Figürlichen.

In der Schackschen Gallerie tauchen die Motive der beiden Fresken wieder auf. Die ‚toskanische Villa' giebt nur einen ganz kleinen Bildausschnitt: die Villa mit den Cypressen. Im ‚Gang nach Emmaus' ist das ganze Motiv benutzt, aber mit welchem Unterschied! Das Tafelbild erscheint zusammengestimmter, weicher; die dunkle Silhouette der sturmgepeitschten Bäume, die Linie des hügeligen Bodens, alles wirkt im Fresko einfacher in der Form und größer in den Gegensätzen.

Schick hat im Mittelbild des ‚David' den Engel gemalt. Die Verantwortung für die verzeichnete Figur des königlichen Sängers muß aber Böcklin allein tragen.

Es ist beinahe unerklärlich, wie der Schöpfer der beiden Landschaften eine so harte und falsch gezeichnete Figur malen konnte. Der Kopf sitzt vollkommen schief auf der Gestalt. Und was für ein ausdrucksloser Kopf, trotz der harten schwarzen Augenumränderung, welche Böcklin damals liebte (‚Kopf der Melancholie'), und den unglaublich großen Glanzlichtern!

Noch unverständlicher ist es, daß der Künstler gerade diesen Kopf für sein „Gelungenstes im Fresko" erklärte. Er beabsichtigte wohl in einer sehr harten Mittelfigur ein Gegengewicht gegen die weicher gemalten Landschaften zu schaffen. „Seit einigen Jahren sei es ihm erst recht klar geworden, man könne einen Kopf wie den des David ganz hart modellieren; wenn man dann eine Härte daneben

bringe (wie die Harfe schwarz, mit feinen gelben Linien), so wirke es dennoch fleischig."

Diese Wirkung ist nicht erreicht. Böcklin hatte darauf gerechnet, daß die bei der Schattenpartie des David verwendete grüne Erde grauer auftrocknen würde. Anfangs wollte er die mißratene Färbung nicht zugeben. Eine Weile nach Vollendung machte er dann Sarasins den Vorschlag, das Fenster mit grünen Vorhängen zu versehen, um den Eindruck zu mildern. Dabei that er in einer Art von Künstlereigensinn die unvorsichtige Äußerung: „Er könne es zwar nicht finden, aber seinen Freunden erscheine das Fleisch zu grün."

An diese Äußerung knüpft sich das Gerücht, „Böcklin sei farbenblind." Selbst Allgeyer erzählt es noch in seiner Feuerbach-Biographie und führt die Ursache der Erscheinung auf den in München überstandenen Typhus zurück. Meißner greift nicht nur das Märchen auf, sondern erweitert es zu einer Nervenkrankheit des Künstlers, der sogar in München in einer Anstalt gewesen sein soll. Als Folge davon soll die Vorliebe für Ultramarin in seine Bilder gekommen sein. Selbst jenseits der Vogesen wird kritiklos weitererzählt: „une maladie de la vue lui rend toutes les couleurs pénibles fors le bleu" (Mazelière, la peinture allemande au XIXme siècle).

Aber der Vorschlag, durch grüne Vorhänge die Farben des ‚David' zu mildern, fand wenig Gegenliebe bei Sarasins. So entschloß sich Böcklin im April, mit Ölfarbe und Terpentin einige Retouchen vorzunehmen. Da die verdünnte Farbe einschlug, so kamen die gebesserten Stellen dem Charakter des Fresko gleich. Man kann noch am Bart die Spuren des früheren Tones mit einiger Mühe entdecken.

Böcklin befand sich während der Vollendung der Fresken in höchst gereizter Stimmung. Mitten in der

Malerei des ‚Ganges nach Emmaus‘ packte ihn eine Künstlerlaune und er lief davon. Erst nach einer Pause vollendete er das Bild; man sieht in der rechten Ecke noch die Spuren des späteren Ansatzes.

Die Bilder wurden am 26. August begonnen und am 25. Oktober beendet. Für die beiden Landschaften erhielt er 3000, für den ‚David‘ 1000 Franken. Herr Sarasin äußerte scherzhaft, als er das Honorar auszahlte: „Sie verdienen Ihr Geld leichter als ich.“ Böcklin dagegen meinte zu Schick: „Kein anderer Maler in Deutschland werde Fresken zu so billigem Preis malen wie er. Sie würden (Schwind z. B. u. a.) ein Jahr darüber sitzen, erst mit peinlicher Genauigkeit Kartons zeichnen, die sie dann sklavisch genau auf die Mauer kopieren ließen, ohne auch nur das geringste dem Improvisieren zu überlassen, und entsprechend dieser langen Zeit ließen sie sich dann auch bezahlen.“

Aus der ungemein kurzen Zeit der Vollendung — der ‚David‘ ist in $4^1/_2$ Tagen gemalt, die anderen Fresken in knapp 2 Monaten — ergiebt sich, wie leicht Böcklin hier wieder eine ihm ziemlich fremde Technik beherrschte.

Nur gelegentliche kleinere Versuche in Fresko waren diesen Wandbildern vorausgegangen. Aus dem Jahre 1857/58 werden einige ‚Kindergestalten‘ auf der Treppe seines Bruders am Blumenrain erwähnt. Möglich, daß auch die ‚Putten‘ in Böcklins damaligem Atelier damals in dieser Technik gemalt waren. Nach dem starken Eindruck, den die antiken Wandmalereien in Pompeji auf ihn ausübten, stellte er dann in Rom Versuche in diesem Verfahren an.

Böcklins Streben nach einer immer vollkommeneren Technik hat innerhalb eines Jahres, ja innerhalb weniger Wochen zu den verschiedensten Abweichungen geführt.

Bei den Sarasinschen Bildern wandte er nur einen zweifachen Mauerbewurf an, eine stärkere untere Lage, in der Sand, eine feine obere Schicht, in welcher Kalk vorherrschte. Bei der ‚Ruhe auf der Flucht' wurde dieser Kalk mit schwarzer Farbe vermengt, um einen getönten Grund zu erzielen. Da aber die Farben darauf anders, als er berechnet, auftrockneten, so unterblieb diese Mischung beim ‚Gang nach Emmaus'. Hier begann er die Dunkelheiten mit schwarzer Farbe mehr oder weniger tief zu unterlegen, um so von vornherein die plastische Wirkung durch Licht- und Schattenwerte hervorzuholen.

Zur endgültigen Retouche benutzte er einen Zusatz von Eigelb zum Wasser, in dem die Farbe gelöst wird, da diese Mischung sich länger frisch hält und leichter gestattet, etwas naß in Naß fertig zu malen; ein anderer Vorzug schien ihm die große Haltbarkeit, da die Farbe durch diesen Zusatz steinhart und unlöslich in Wasser wird. Durch Hinzufügen von Essig wird das Eigelb vor dem Faulen bewahrt. Als besonders geeignet erscheint ihm diese Mischung zu Lasuren, während helle Töne schwer damit zu treffen sind.

Sind die beiden Landschaften noch mit Ansätzen Stück für Stück gemalt, so ist das Bild des ‚David' dagegen naß in Naß in einem Zuge heruntergemalt.

Bei der Technik der ‚Museumfresken' schwebte Böcklin die Vorschrift des Vitruv vor, die Mauer in mehreren nach oben dünneren Schichten möglichst oft zu bewerfen und die letzten Lagen festschlagen zu lassen.

Bei dem ersten Fresko ist nur ein vierfacher Bewurf, drei Schichten Sand und Kalk und eine oberste Lage von Marmor und Kalk angewendet. Für das Fresko der ‚Flora' ist ein sechsfacher Bewurf genau nach den Vorschriften des Vitruv geplant.

Während am 11. Dezember 1868 es Böcklin als „unumstößliche Regel klar geworden ist, unter alle Farben Kalk zu nehmen und höchstens im Schatten vorsichtig mit reinen Lasuren nachzuhelfen", nennt er ein halbes Jahr darauf, am 7. August 1869, das Verfahren, unter die Farben Kalk zu nehmen, „thöricht". So malte er das zweite Fresko meist mit Lasuren, nur im Licht mit wenig Zinkweiß.

Während er die ‚Geburt der Gäa' prima von oben bis unten heruntermalt und im Nassen zusammenstimmt, ist bei der ‚Flora' dies Verfahren bereits wieder aufgegeben.

Aus diesen Proben ergiebt sich, daß es sich erübrigt, noch weitere technische Einzelheiten anzuführen, umsomehr, als wir von Böcklin selbst einen späteren Brief besitzen, der das endgültige Ergebnis seiner technischen Erfahrung in schlagenden Worten giebt:

16. Dez. 81.

„Perugino und Nachfolger haben wie Sie wissen, eine etwa zolldicke Mörtelschicht über den Bewurf etwa 2 □ Meter groß gezogen und nach Kartons durch zwei oder einen Schüler in einem Tag bemalen lassen. War das Bild groß, so wurde an einem andern Ende ebenso verfahren. Wenn dann die ganze Fläche bemalt, so wurde mit Tempera von Ei oder Milch retouchiert, wodurch die Farbe sehr gesättigt wurde, auch einen angenehmen Glanz bekam, der freilich mit der Zeit meistens verschwunden ist. Die Malerei ist bis heute ziemlich dieselbe geblieben, nur verschmähen unsere neuen Freskomaler die Retouchen als unsoliden Schwindel. Die Fresken von Cornelius sehen auch so aus, daß es schwerlich in Deutschland einen Menschen giebt, der für diese Malerei schwärmt! Sie ist verdientermaßen in Mißkredit gekommen, weil die Leute im Bewußtsein ihres Unvermögens nicht mehr für das Auge malten, sondern behaupteten, der geistige Gehalt sei alles. Sie hätten statt dessen aufrichtig gestehen sollen, daß mit dieser Technik ohne Retouche nichts zu machen sei.

Meine Technik ist eine ganz andere, und ich glaube, daß sie der antiken sehr ähnlich ist. Ich mache durch öfteres Bewerfen und Feststampfen einen etwa 40 cm dicken Kalkgrund für das ganze Bild. Diesen Grund halte ich so gut als möglich frei von Kohlensäure und kann so einige Wochen lang auf der ganzen Fläche al fresco malen."

* * *

Die ‚Museumfresken' bedeuten nicht sowohl in dem, was sie sind, als in dem, was sie sein sollen, ein wichtiges Element in Böcklins Entwickelungsgeschichte: das Suchen nach dem großen Stil.

Und steckt in der ‚Villa am Meer' bereits mehr Eigenes, als in den ‚Museumfresken', im Vergleich mit dem Stil der Piloty-Schule war diese Auffassung bereits eine That.

Ursprünglich war eine Darstellung einer Gäa, einer Flora und einer Ceres auf den drei Treppenabsätzen geplant; über den drei Fenstern sollten Landschaften angebracht werden. An die Stelle der Ceres trat später Apollo, anstatt der Landschaften drei Köpfe: Medusе, Kritikus und Fratze.

Das Bild auf dem ersten Treppenabsatz zeigt die machtvolle Gestalt der Göttin, die von vier kraftstrotzenden Tritonen in einer Muschel über dem Wasser gehalten wird. In der einen Hand trägt sie die Erdkugel, in der anderen eine Fackel. Engel schieben oben die Wolken auseinander und zerrupfen sie zu Federwölkchen.

Wenn uns bei dem Bilde auch heute nicht recht warm wird, in der Bildung der Seekentauren liegen bereits Spuren von Böcklins Eigenart. Böcklin hat sich auch über das angestrebte Ziel zu Schick geäußert. In dessen Tagebuch findet sich die bezeichnende Stelle: „Die Seekentauren

müssen in ihrer Bildung ganz absonderlich werden, damit sie an Fabeltiere und Arabeskenwesen erinnern. Der Kopf besonders muß ins Groteske gezogen werden und als Fratze erscheinen. Dem mittleren (linken) von den vorderen gab Böcklin das Modell eines Barsches mit vier fadenartigen Fleischzipfeln, große, etwas rundlich vortretende Augen, etwas schräge Augenbrauen und Haare, die tangartig zu Klumpen zusammenwachsen. Der andere (rechte) Kentaur bekommt mehr die Züge eines rohen, ungezähmten Naturmenschen und struppiges, schwarzes Haar, wie Roßhaar." — So muten uns diese Gebilde wie die Stammväter der späteren Meeresbewohner an.

Ist die ‚Geburt der Gäa' in gedämpften, kühlen Tönen von Lichtgrau und Blau gehalten — nur die Gestalt der Göttin umflattert ein zartvioletter Mantel —, so schwillt die Farbe in dem zweiten Fresko ‚Flora mit ihren Kindern' zu reicheren Accorden an.

Eingerahmt von einem Fruchtkranz ragt aus lichtgrauem Grunde eine Klippe aus dem Meer. Eine jugendliche Mutter, welche von ihren Kindern bekränzt wird, lagert auf der einen Seite, auf der anderen ein Liebespaar. Mit einem Lächeln beglückender Güte schwebt die Göttin zu den Sterblichen hernieder. Ihr tiefgrüner Mantel, der in wundervollem Einklang zu der hellvioletten Gewandung steht, wallt und bauscht: aus allen Falten lugen die Putten hervor; sie schweben hernieder, die mütterlichen Gaben in den Händen.

Man sieht hier deutlich das Streben nach Größe und Schwung der Linie, nach Gegensätzen in der Darstellung: Wirkung durch Gegensatz sowohl im Aufbau der beiden gegenüberliegenden Gruppen, wie innerhalb der linken Gruppe selbst. Sehr gelungen ist darin die gegensätzliche Bewegung des Aufschauens und Bückens verwertet.

Nicht glücklich ist auf der gegenüber liegenden Seite die Linie der übereinander geschlagenen Füße der Frau — ein Mangel, den die ursprüngliche Zeichnung zu dem Bilde nicht aufweist.

Böcklin stand damals offenbar unter dem Einfluß der in eine obere und untere Darstellung sich gliedernden Kompositionen der Renaissance. Nicht immer so ersichtlich wie in dem großen, zu schweren dekorativen Bogen der ‚Flora', aber immer als leichte Erinnerung wirkt der Puttenkranz im ‚Liebesfrühling' und noch ausgesprochener als selbständige Bildung in der ‚Pan-Familie an der Quelle'.

Als Auffassung ist unstreitig Apollo das interessanteste und machtvollste der Bilder. Wieder mit Rücksicht auf die früheren Fresken ist es in einer ganz anderen Farbenskala gehalten. Von hellgelbem, leuchtendem Strahlenglanz umflossen, durchbricht das weiße schnaubende Viergespann die Wolken. Leider ist die Figur des Apollo so grob verzeichnet, daß die Wirkung darunter leidet und man der Kunstkommission ihren Ärger nicht so ganz verdenken kann. Die Köpfe der Medusa, des Kritikus und der Fratze sind aber zu unvermittelt und vereinzelt auf die Wand gesetzt, um eine gute dekorative Wirkung zu erzielen.

Die Ausführung dieser Fresken war mit unsäglichem Ärger für Böcklin verbunden. Böcklin war des Auftrags so sicher, daß er noch vor dem offiziellen Beschluß den Maler Rudolf Schick (wie S. 81 erwähnt) zur Hilfe bei den Fresken berief, der am 16. August in Basel eintraf. Am 13. September finden wir Böcklin bereits mit einem Entwurf für die erste Wand beschäftigt, während erst am 19. September durch Jacob Burckhardt und den Kupferstecher Weber der eigentliche Auftrag seitens der Kunstkommission erfolgte. Für Ausmalung der untersten

Wand wird vorläufig ein Betrag ausgesetzt und beschlossen, ihm die unterste Wand in Arbeit zu geben. Böcklin muß sich dagegen verpflichten, Skizzen vorzulegen und in der technischen Behandlung sich an die Fresken im Sarasinschen Gartenhaus zu halten. Der eigentliche Auftrag für die unterste Wand erfolgt am 3. Oktober. Innerhalb eines Zeitraumes von sechs Wochen, am 14. November, legt Böcklin der Kommission den farbigen, leicht aquarellierten Karton für die untere Wand vor. Dieser wird genehmigt und zugleich die Skizze für die zweite Wand bestellt.

Im Beginn der Arbeit zwar hatte Jacob Burckhardt das Gesicht der Göttin lachender gewünscht; Böcklin sucht ihm seinen Gedanken klar zu machen, „daß die Lieblichkeit mehr in der Form und dem freudigen, nicht lachenden Ausdruck der Augen liegen müsse." Schließlich aber äußert sich der Gelehrte nur lobend darüber: „er bewundert, daß Böcklin sich so ganz von der Nachahmung der ‚Galathea' freigehalten habe und bei allem Reichtum der Komposition doch so einfach und wirkungsvoll sei."

Am 23. November beginnt Böcklin das Bild, das endgültig den Namen ‚Magna Mater von Tritonen getragen' erhalten hat, auf die Museumswand zu übertragen. Mit dem Jahresschluß, am 31. Dezember, wird es vollendet.

Naturstudien hat Böcklin wie gewöhnlich kaum dazu gemacht. Zu den Tritonen hat er ein wenig nach sich im Spiegel gezeichnet, doch niemals im Sinne einer getreuen Kopie, sondern gleich mit Rücksicht auf die endgültige Verwendung. Die Zeichnungen nach Kindern seiner Freunde, die er sich ursprünglich für die Putten gemacht hatte, konnte er schließlich kaum gebrauchen; für die Hauptgestalt der Magna Mater scheint er sich nur auf das mehrmalige Betrachten einer geeigneten Persönlichkeit verlassen zu haben.

Im Januar 1869 wird Böcklin auch mit der Leitung der Dekorationen handwerklicher Art im Treppenhaus betraut; man läßt ihm freie Hand, diese von den französischen Arbeitern nach seiner Angabe ausführen zu lassen. Böcklin übernimmt die Arbeit für 12000 frs. (3000 frs. nach Vorlegung aller Kartons, 5000 frs. nach Verlauf des Jahres 1869 und 4000 frs. nach Beendigung der Fresken). Auch für die Kartons zur Flora und zum Apollo machte Böcklin keine Naturstudien. Zur Kontrolle der Einzelheiten hat er sich vielleicht für die Putten eines seiner Kinder bedient und ein paar Bleistiftnotizen für die Quadriga nach einem Reitpferd gemacht. Hauptsächlich studierte er die Pferde der Parthenonskulpturen, um nur „ja keine arabischen Hengste darzustellen, die zur Kritik der Kenner herausforderten".

Der Apollo war von allen Kompositionen wohl Böcklin am meisten ans Herz gewachsen; man fühlt das selbst aus den trockenen, endlosen Aufzeichnungen Schicks heraus, wie die Schilderung der leidenschaftlichen Bewegung des Herausstürmens den Maler erfüllt. Als am 10. Juli die Kommission die Skizzen für die Flora und den Apollo besichtigt, ist man mit jener einverstanden; gegen diese hat man Bedenken, „man will sich aber Böcklin im wesentlichen nicht widersetzen."

Der Künstler kehrt sich wenig an den Einspruch; er legt nicht einmal wie vereinbart zum Apollo einen Karton vor, sondern läßt es beim Vorzeigen der flüchtigen Skizzen bewenden. Als er daher am 7. November im Begriff steht, das dritte Fresko auf die Wand zu malen, giebt die Kommission rückhaltslos ihr Mißfallen kund. Die Idee der Apollo wird als „nicht glücklich" bezeichnet. Der volle Sturm der Entrüstung entladet sich dann über das am 2. Dezember vollendete Bild. Als nun gar Böcklin im

Januar 1870 ohne Vorwissen der Kommission eigenmächtig die Masken in ihrer jetzigen Gestalt über die Fenster malt, wird ihm sogar eine ernste Rüge erteilt. — Man hat in diesen Masken einen Spott auf das Urteil der Kommission sehen wollen und sie als die vernichtende, verbissene und dumme Kritik bezeichnet. Ganz kann diese Auslegung kaum stimmen, da Böcklin für die Medusa bereits im Februar 1869 einen Entwurf gemacht hatte.

Böcklins sonst so gutmütige Natur konnte nicht den geringsten Widerspruch ertragen, wenn es sich um seine Kunst handelte. Schon in die Kompositionen seiner ersten Bilder hatte man ihm hineingesprochen, und er war einmal so heftig geworden, daß er — nach seiner eigenen Aussage — im Zorn die Farbentöpfe auf die Erde geschleudert hatte. Besonders scheint Jacob Burckhardt mit dem Apollobild unzufrieden gewesen zu sein und seine Meinung auch während der Arbeit persönlich zu Böcklin ausgesprochen zu haben. Schon in frühere Bilder hatte er hineinzukorrigieren versucht.

Ein Teil seiner uns übermittelten Urteile bezüglich des Venusbildes, des Kartons zur ‚Magna Mater' und seiner Äußerung über Böcklins ‚Magdalena' muten mindestens befremdlich an. Er wollte Böcklin in eine überreiche und verlieblichte Darstellung zurückdrängen, während damals der Künstler nach der knappen, großen Form strebte und nach der herben Auffassung der altdeutschen Meister rang.

Die Spannung zwischen Jacob Burckhardt und Böcklin verschärften allerlei Zuträgereien zu einem vollständigen Bruch. Vielleicht erzählte ein mit Böcklin befreundetes Mitglied der Kommission von den Ausführungen, die dort über seine Bilder gefallen. So nahm die Freundschaft zwischen Maler und Gelehrtem bei Gelegenheit des Apollo-

bildes ein jähes Ende. Ein Bruch aber zwischen Böcklin und Jacob Burckhardt bedeutet ein schwarzes Blatt in Basels ruhmreicher Vergangenheit. Dieser Bruch ist nie geheilt worden.

Böcklin gehörte zu jenen Naturen voll kindlichen Zutrauens, deren Empfindung nach einer unliebsamen Erfahrung in das Gegenteil umschlägt. Eine leidenschaftliche Phantasie steigerte das Mißtrauen gegen die Personen, die ihm wirklich oder nach seiner persönlichen Auffassung übel mitgespielt hatten.

Jeder Versuch, den Künstler zu versöhnen, womit Jacob Burckhardt einen gemeinsamen Freund betraute, scheiterte. Böcklin äußerte sich von nun an nur in bitteren Worten über den Gelehrten. Von einem feindlichen Verhältnis von seiten Jacob Burckhardts kann aber nicht die Rede sein. Wir wissen, daß schon Ende der vierziger Jahre freundschaftliche Beziehungen zwischen Böcklin und ihm bestanden, daß er zu den frühesten Verehrern des Meisters gehörte. Er suchte ihm, wo er konnte, Aufträge zu verschaffen. Ein Beweis dafür ist ein vom 6. Juni 1851 an Burckhardt gerichteter Brief, der auch sonst als Beleg für die zeitliche Auffassung Böcklinscher Kunst charakteristisch ist:

„Es hat mich gefreut durch Ihre Güte wieder einmal eine Arbeit von unserm Maler Böcklin zu sehen — und ich danke Ihnen dafür, nur muß ich bedauern, hier wieder die alte Flüchtigkeit seines Pinsels wiederzufinden. Es liegt ein entschiedenes Talent in diesem Künstler und seine Auffassung ist großartig. So lange er sich aber nicht entschließen kann, seine Sachen mit mehr Fleiß auszuführen als alles, was ich bisher von ihm gesehen, zumal aber seine Studien nach der Natur, besorge ich, daß er je werde Gediegenes leisten. Ich denke sein Meister Calame habe es anders angegriffen, um zu werden, was er ist."

Und wenn auch hier Burckhardts Bemühungen an dem mangelnden Kunstverständnis des Schreibers scheitern,

anderswo ist er mit besserem Erfolg für ihn eingetreten. Sein Empfehlungsschreiben an Geibel legte den Grund zur ersten Sicherung von Böcklins materieller Lage in München, zum Ankauf des ‚Pan'. Auf seine Veranlassung hin wurde das Bild der ‚Diana' bei Böcklin bestellt und schließlich durch seine Vermittlung dem Künstler die Fresken im Museum übertragen. Ja nach dem Bruch hat Jacob Burckhardt bis zu seiner letzten Stunde dem einstigen Freunde die innigste menschliche Teilnahme bewahrt.

Aber eines kann dem Andenken des großen Mannes nicht erspart werden. Trotz des verzeichneten Apollobildes, trotz des Konfliktes, in den des Künstlers impulsiv-geistreiche Kunstansichten mit den ästhetischen Grundsätzen des Gelehrten gerieten — er hätte markiger, durchgreifender für seinen großen Landsmann eintreten können. Das aber scheiterte an Burckhardts Charakter. Nicht Ungerechtigkeit gegen Böcklin persönlich ist ihm vorzuwerfen, nur eine etwas schwächliche Zurückhaltung. Es war im allgemeinen gegen seine Grundsätze, für lebende Künstler sich warm ins Zeug zu werfen. Er besaß die Macht, den Einfluß — ein falsches, sachliches Gefühl hielt ihn zurück, dem Genie schwere Tage zu ersparen.

Wenn schließlich nach fünf Jahren Böcklin erbittert seiner Vaterstadt den Rücken kehrte und nach München zog: das Verhältnis zu Jacob Burckhardt trug einen wesentlichen Teil der Schuld.

X

Basel

II

Tafelbilder. — Böcklin als Bildnismaler. — Böcklin als Plastiker.

Gleichzeitig mit den Fresken schuf Böcklin in Basel eine Menge Staffeleibilder, über deren Eigenart die Leute erstaunt den Kopf schüttelten. Fragte man, für wen die Bilder seien, so antwortete er vertrauensvoll: „Die nimmt mir der Schack ab." Wirklich findet sich der größte Teil der damaligen Schöpfungen in der Schackschen Gallerie vereint. Man hat aus der kurzen Aufeinanderfolge dreier Bilder mit düsterem Grundthema: ‚Ritt des Todes' (1869), ‚Die Felsenschlucht' (1870), ‚Mörder und Furien' (1870), Schlüsse auf die herbe Stimmung des Künstlers gezogen. Gleichzeitige Bilder, wie der ‚Liebesfrühling' (Sammlung Heyl), die Dresdner ‚Pan-familie an der Quelle', die ‚Frühlingslandschaft' bei Schack, die strahlende ‚Muse des Anakreon' und die ausgelassene ‚Frühlingsstimmung' zeigen, daß Böcklin damals kein Schwarzseher gewesen ist.

Die Bilder sind niemals bei Böcklin ein menschliches, sondern stets ein künstlerisches Bekenntnis. Gerade für dieses liegt in der Basler Zeit ein einschneidendes Entwickelungsmoment. Zunächst herrscht die gedämpfte Farbe vor. Versuche, in kleiner Farbenskala auf grau oder schwarz das Bild abzutönen in einer beinahe monochromen Malerei,

sind ein Charakteristikum für die sechziger Jahre. Besonders beweiskräftig für diese Art sind die Bildnisköpfe der Basler. Als schlagendes Beispiel sei hier an das Bildnis des Herrn Burckhard-Keller, des Kupferstechers Weber, des Professors Riggenbach erinnert, von anderen Gemälden an die Trauer Magdalenens an Christi Leichnam.

Ganz unfarbig, beinahe wie eine Untermalung wirkt der ‚Liebesfrühling' des Herrn von Heyl, der aus einer Umgestaltung der ‚Götter Griechenlands' entstand; fast nur in den lichtblauen Meereston getaucht, steigt Venus aus den Fluten (Sammlung Heyl). Da, scheinbar auf einmal werden die kräftigsten Töne angeschlagen. Die ‚Muse des Anakreon', der ‚Ritt des Todes' 1869 verkündet in Böcklins Entwicklung eine neue Ära; für die deutsche Kunst bedeuten diese Bilder die ersten Werke des modernen Kolorismus. —

Jubelnd leitet die rothaarige Muse die neue Epoche ein. Leuchtend von tiefblauer Luft hebt sich der lebensprühende Kopf ab. Das Gewand steigert sich von weiß zu hellrosa, zu glühendem Rot mit goldenen Blumen. All diese tiefen Töne zu einer Harmonie verschmolzen und in einer Technik von unvergleichlichem Schmelz gemalt. Der Kopf mit den dunkeln Augen und dem weichen Mund mit den tiefen Winkeln kündet sinnliche Lebenslust, verklärt vom Hauche antiker Hoheit.

Unter den Klängen der Muse selbst scheint die ‚ideale Frühlingslandschaft' (bei Schack) entstanden zu sein, das Vorspiel aller jener Bilder, bei denen das Lachen der Jugend und Wiesenduft, Blättersäuseln und Märchenzauber, Saitenklang und Liebeswonne selbst dem Maler die Farben gemischt hat. Nicht als Nachahmung, sondern als selbstständiges Stimmungsbild vorübergehender Erinnerungen an Giorgione und Pompeji wirkt das farbenstrahlende,

festliche Bild, in dem vorn bunte, seidene Gewänder knistern, hinten nackte Amoretten ihr Spiel treiben. Die Behandlung des Landschaftlichen, die zusammengeballten weißen Wolken, durch die ein Stück tiefblauen Himmels lugt, das helle Laubwerk, das weich gegen die Luft steht, zeigt uns die technische Meisterschaft.

Nicht so glücklich wie mit diesem „kleinen Juwel", wie es Schack selbst benennt, sollte es Böcklin mit der ‚Pan-Familie an der Quelle' bei dem Grafen ergehen. Wohl wenige Bilder haben solche Umwandlungen erfahren. Ursprünglich bestellte der Graf ein Ölbild nach der von Böcklin im Jahre 1859 geschaffenen Illustration für Schillers Gedichte: ‚Götter Griechenlands'. Böcklin hatte, nachdem wichtige Jahre seiner Entwicklung hinter ihm lagen, wohl Schwierigkeiten, sich in diese etwas kleinlich überbürdete Auffassung wieder hineinzuleben. So traf ihn Schick schon bei der zweiten oder dritten Umgestaltung. (Juni 1866.) Endlich stellt er das Bild ganz bei Seite und entwirft in Basel eine neue Skizze, in welcher in die Darstellung bereits der Faun und der Kinderreigen des späteren ‚Liebesfrühling' auftaucht. Am 18. August 1868 wird endlich dieses Bild in seiner jetzigen Gestalt begonnen. In der Felsgrotte die Quellnymphe, von einem Hirtenknaben unter einem herabhängenden Rosenstrauch belauscht; über der Nymphe und unten Putten mit Krügen als kleine Quellen. Oben der Kinderreigen mit dem allerliebsten Motiv: ein Schelm bringt Verwirrung in den Kreis, weil er den einen Kameraden herzhaft abküßt. „Böcklin wollte der Idee einen sinnlichen Ausdruck geben, wie die Feuchtigkeit wirkt und schafft." Aber auch dies Bild wird, nachdem er es am Februar 1869 gänzlich neu übermalt, wieder aufgegeben. Teils fand Böcklin den Gedanken der Quelle nicht genügend ausgedrückt —

er meinte, man denke bei dem Faun zu sehr an eine kommende Liebesszene —, teils war ihm die Komposition auch formal überbürdet.

So malte er denn die ‚Pan-Familie an der Quelle' Februar bis Mai 1869. Rechts ist die Figur der Nymphe beibehalten, nur hält sie statt der Pflanze eine kleine Bachstelze; an Stelle des Hirtenknaben treten zwei Pan-Gestalten, die ihren Durst stillen. Diese Umgestaltung ist ein lehrreiches Beispiel, wie Böcklin immer mehr die räumliche Wirkung seiner Bilder beherrscht. Die verwirrenden landschaftlichen Einzelheiten sind verschwunden; das Terrain schneidet in strenger Wagerechten mit der Luft ab. Die Figuren selbst sind nicht so haltlos weichlich im Kontur, sondern entschieden in Form und Bewegung. Das Auge übersieht sofort die Hauptsache im Bilde; Böcklin erklärt das Gemälde folgendermaßen: „die Pane seien die Philister, die sich um die Schönheit der Natur gar nicht kümmern, sondern nur auf Stillung ihrer Begierden und des momentanen leiblichen Genusses denken."

Aber nicht nur in der Komposition des Bildes, sondern in den Gestalten der Pane liegt eine Steigerung von Böcklins Können. Wie zahm wirkt der Pan im Schilf oder der Pan, der einen Hirten erschreckt, gegen diese zottigen Gesellen! In dem Seekentauren ist es angedeutet, in diesen Pangestalten ausgedrückt: Böcklin wird der Schöpfer neuer Naturwesen.

Gerade das wesentliche Neue im Bilde, wodurch dieses prophetisch auf Böcklins zweite Periode hinweist, mußte Graf Schack abschrecken. „Dieses Werk schien mir, wie ich dem trefflichen Meister nicht verhehlte, in der Ausführung so sehr mißraten, daß ich es in seinem eigenen Interesse nicht aufzuhängen wagte, in welchem Entschluß mich seine Freunde nnd Bewunderer bestärkten," so urteilt

Schack. Daß sich aber, wie er weiter angiebt, Böcklin dieser Anschauung angeschlossen, wird durch eine Stelle im Schickschen Buche widerlegt, deren Richtigkeit aus psychologischen Gründen nicht bezweifelt werden kann. Böcklin hat diesen Mißerfolg in München wegen der teilweise nur angedeuteten Ausführung vorausgesehen und äußert sich bei der Beendigung des Bildes darüber: „Aber wo findet der Philister nichts zu kritisieren?! Der Laie und der laienhafte Künstler sehen vor allem auf die Ausführung. Wert der Komposition, malerische Auffassung und Haltung gelten ihm wenig."

Bald nach der ‚Pan-Familie' entstand für Schack der ‚Ritt des Todes'. Daß in der kleinen ‚Mondscheinlandschaft' aus Winterthur mit dem einsamen Reiter wohl der erste Gedanke dazu zu suchen ist, ward S. 34 erwähnt.

Das herbstliche Rot und Gelb des Laubes, die grelle Beleuchtung während des Gewitters geben den malerischen Grundaccord, die deutsche Sage das dichterische Motiv. Auf einem schwarzen Rappen jagt der Tod durch die sumpfige Haide. Gewitterschwere Wolken hängen in tiefem Graublau am Himmel; buntes Herbstlaub fegt der Sturm hinweg. Ein jäher Blitz beleuchtet gespenstisch das weiße Gemäuer. Das Roß scheut und bäumt sich auf. Vergleichen wir das im Umfang nur kleine Bild mit ähnlichen Malereien deutscher Romantiker, mit Henneberg und Spangenberg, so fühlen wir, daß Böcklin nicht Klassizist, nein Vollblutromantiker ist. Wo jene mühselig litterarisch erfundenen Bilder lallen, strömt ihm die Stimmung von vornherein mit malerischen Mitteln gedacht aus der Seele. Mit malerischen Mitteln nicht nur in den Farben, sondern auch in der Linienführung. Die Natur ist sowohl in der Stimmung wie in ihren Formen in Einklang mit dem Vorgang gebracht. Der große Linienzug der sturm-

gepeitschten Bäume an der Seite des Todes folgt vollkommen der Bewegung des sich bäumenden Rosses.

Aber auch in der Bildanordnung ein neues Moment. Der Höhepunkt der Stimmung wird formal herausgehoben, indem der Hauptvorgang in die Mitte des Bildes gelegt wird. Die Baumgruppen weichen zu beiden Seiten des Weges zurück — sie teilen das Bild in zwei Hälften: in der freien Mitte, durch den Gegensatz des hellen einfallenden Blitzes erhöht, erscheint die dunkle Silhouette des Reiters.

Die vollen Farbenklänge, die Böcklin machtvoll im goldigen Herbstlaub, im Rot der Blutbuchen angeschlagen — sie ziehen weiter, sie breiten sich zu den roten Mänteln der Krieger aus, die auf sonnenbeleuchteter Landstraße zur Burg ziehen (‚Bergschloß, zu welchem Krieger ziehen'. Basel, La Roche Ringwald), als erste Fassung des Farbenjubels der späteren „Maurenzüge" (Luzern, Museum).

Ganz auf dem Boden der Romantik steht Böcklin auch in dem anderen bei Schack befindlichen Bild ‚Furien verfolgen einen Mörder'. Gespenstisch fällt das Abendlicht auf eine Sumpflandschaft. Vorn beugt sich der Mörder über das fast vom Schilf verdeckte Opfer. Halb zur Flucht gewendet richtet er sich auf. Es giebt für ihn nur einen Ausweg: den schmalen Steg, der über das Wasser führt. Dort, wo er endet, steigen an einem halbverfallenen Gemäuer drei entsetzliche Weiber auf, „sie heften sich an seine Sohlen, das furchtbare Geschlecht der Nacht." Aber nicht konventionell mit Schlangenhaaren und griechischer Toga tauchen die Rachegeister auf. Es sind frei erfundene Wesen von individueller, durchaus moderner Bildung, daß mit Recht einmal auf sie gesagt worden ist: „man meint die gemalten Gewissensqualen

des Raskolnikow vor sich zu sehen". Wie die bunten Lappen um die halbnackten, schlottrigen Glieder hängen, ist malerisch in wirksamen Gegensatz zu der dunkeln Sammetgewandung des reichgekleideten Mörders gebracht. Der im Elsaß damals begangene Trautmannsche Mord wird als Anregung zu diesem Bilde genannt. Ein ähnliches Motiv taucht in dem „Erschlagenen" im ‚Mord im Schloßgarten' bereits Ende der fünfziger Jahre auf. Aber innerhalb dieser Zeit welche Stilwandlung!

Im ‚Mord im Schloßgarten', im ‚Anachoreten' klingen die Figuren nur im Stimmungsinhalt mit der Landschaft zusammen. Die Bedeutung des Formalen zur Steigerung der Stimmung oder zum Hervorheben des epischen Gehalts tritt erst jetzt hervor.

Im ‚Ritt des Todes' ist alles auf Steigerung zu dem einen Höhepunkt in der Anordnung berechnet. Im ‚Mörder und den Furien' wird ein Kommendes erzählt: das Bild fällt dementsprechend in zwei übersichtliche Teile. Das Jetzt: den Mord mit den wehenden Linien der Weiden des Schilfes als Hintergrund — das Nachher: die steil-senkrecht aufragende Mauer mit den starr sich daran anschließenden Rachegestalten.

Gleichfalls durch die Anregung eines persönlichen Erlebnisses soll — nach der Aussage des Malers Floerke — die ‚Felsenschlucht' entstanden sein. Böcklin zieht einmal bei hereinbrechendem Abend über den Gotthardt. Nebel fallen herab und senken sich drohend auf den Weg, den er zu verlieren fürchtet. Da fallen ihm Goethes Worte ein:

„Kennst Du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut."

Aus dem Dampf des Nebels und des Wasserschaums kriecht es langsam hervor; aus den Spalten des Gesteins streckt es den verderbenbringenden Rachen. So entsteht aus dem Zusammenklingen eines Dichterwortes mit dem Sinneneindruck der drohenden Natur das langsam heranschleichende Ungeheuer.

In der Gestalt des Drachens setzt ein anderes Element Böcklinscher Kunst ein: die Schöpfung von unbekannten, märchenhaften, aber durchaus möglichen organischen Gebilden. Hier offenbart sich der erstaunlich naturwissenschaftliche Sinn des Künstlers, der ihn in einer gewissen Vorahnung Tiere erfinden ließ, deren Richtigkeit Naturforscher hinterher bestätigten. So wird der Drache vorbedeutend für das Einhorn im ‚Schweigen im Walde', für den ‚Fafner' in den Bayreuther Festblättern. Das Bild ist aber auch typisch für die Art des Meisters, die jetzt gefundene volle Farbensprache in wenig Tönen mit äußerster Sparsamkeit zu verwerten. Die Einfachheit der Farbe gemahnt schon an den ‚Kentaurenkampf'. In der Hauptsache nur die rötliche Färbung des Gesteins und der bläuliche Nebel und Wasserstaub. Auf der fernen Brücke flüchtet ein Zug Reiter vor der Gewalt der Drachen. Die einzige kleine Betonung von leuchtendem Rot und Blau ist in die Gewänder der Reisenden gesetzt, um dieselben trotz ihrer Kleinheit in der Entfernung wirken zu lassen. Es ist dies eines von Böcklins wiederkehrenden künstlerischen Mitteln. Das Hervorholen der kleinen Personen mittels gesteigerter Farbe dient dem Zweck, das Größeverhältnis zwischen ihnen und dem wutschnaubenden Ungeheuer dem Beschauer auffällig zu machen. Ähnlicher künstlerischer Mittel hat sich Böcklin später im zweiten Kentaurenkampf, im ‚Prometheus' bedient. Auch sonst in den Mitteln, den Raum auszudrücken, die Ansätze einer

neuen Entwickelung: die einfachen Linien der Brücke werden bedeutsam hervorgeholt, um in ihrer Verkürzung dem Bilde die Tiefe zu geben.

* * *

Eine große Anzahl von Porträts entstand während der Basler Jahre. Im Vergleich mit dem, was Böcklin als Landschafter, als Maler des figürlichen Bildes seiner Zeit bedeutet, ist es klar, daß der Schwerpunkt seines Talentes nicht in der Darstellung der einzelnen Persönlichkeit lag. Das liebevolle Versenken in die Einzelheit, das naive Erfassen der Persönlichkeit hat er wesentlich in seinen ersten Werken, in dem Bildnis seiner Mutter und dem malerisch viel feiner empfundenen des Jacob Mähly versucht. Nur noch aus dem Anfang der sechziger Jahre stammt ein jugendliches Männerbildnis, welches mit der feinen Art eines Holbein den Reiz einer intelligenten Persönlichkeit ausdrückt: das eines Vetters, des Goldschmieds Augosto Fratelli. Den meisten seiner späteren Bildnisse haben seine ästhetischen Spitzfindigkeiten zum Schaden gereicht. Wir wissen bereits aus seinem Gespräche mit Lenbach, wie er auch im Porträt symbolisieren wollte (s. S. 64): „Schon in der Kleidung müsse man sehen, daß es sich um ein junges Mädchen handle. Dieselbe müsse in der Farbe des Frühlings dargestellt werden."

Selten hat er die Leute in der Kleidung abgebildet, die sie wirklich trugen. Dem Rektor Burckhardt zog er einen gelben Rock an und band ihm einen roten Shlips um; dem Professor Riggenbach nahm er die Brille herunter, welche dieser ständig trug. Selbst die Bildnisse von Verstorbenen stutzte er mit Schleier und Kränzen heraus.

„In der Kleidung und den Stoffen hat er sich nicht an das gehalten, was die Damen, die er zu malen hatte, trugen, sondern er hat stets willkürlich das gemalt, was die Wirkung des Kopfes zu heben schien. So hat er einer Dame von sehr weißem, zartem Fleisch und rotfarbigen Wangen einen schwarzen Schleier gegeben, wodurch ihre Eigentümlichkeit noch mehr zur Geltung kam." (Bildnis der Frau Vischer-Iselin). Am meisten glückte Böcklin die Auffassung halbwüchsiger Mädchen, so das zart empfundene ‚Doppelbildnis zweier jungen Fräulein Iselin', so das nicht ganz vollendete ‚Kniestück seiner Tochter Clara'. Der Gesamteindruck seiner jugendlichen Frauenporträts dagegen ist ein süßliches Schmachten; die Männer haben etwas Langweilig-Spießbürgerliches.

Und an den Modellen hat das wahrlich nicht gelegen. Lenbach und der feinsinnige Kupferstecher Weber,*) Charakterköpfe wie Rektor Burckhardt und Dr. Bayersdorfer haben ihm in verschiedenen Epochen seiner Künstlerlaufbahn Modell gesessen. Er ist nie über die trockene Auffassung hinausgekommen. Ihm fehlt mit einem Wort die Betonung des Individuellen.

Für dieses hat Böcklin — vielleicht weil er ein zu subjektiver Künstler war — kein Verständnis. Dazu kamen seine Schönheitsbegriffe mit der Ehrlichkeit, die man von einem Bildnis verlangen kann, in Widerstreit. Er experimentierte damals gerade in einer Tonmalerei, welche jede frische Fleischfarbe vermied. So lag ihm eigentlich nur das sogenannte Idealporträt, wo er mit Anklängen an ein gegebenes Modell sich künstlerische Probleme stellen

*) 1813—1882; bekannt durch seine Stiche Tizians ‚himmlische und irdische Liebe' und Holbeins ‚Erasmus von Rotterdam'.

1900, April

Aufnahme von Giac. Brogi in Florenz

konnte (Kopf der Viola, Bildnis seiner Frau als Muse u. s. w.).

Die technischen Vorzüge des Künstlers weisen selbstverständlich auch die Porträts auf. Man wird milder in ihrer Beurteilung, wenn man hört, in wie kurzer Zeit sie vollendet wurden.

Der Preis für ein Brustbild war gewöhnlich 500 Franken, so z. B. für das des Professors Riggenbach. Er hatte es in fünf Stunden vollendet und durch die Übermalung hinterher verdorben. Die kleinen Bilder der Familie Burckhardt sind gleichfalls in zwei bis drei Stunden entstanden.

Oft auch litten die Bilder durch technische Versuche, die Böcklin mit ihnen anstellte. Das große Bild des Rektors Fritz Burckhardt ist durch die Anwendung von Nußöl und Lackfarben wahrscheinlich nachgedunkelt. —

Von besonders feinem Schmelz ist das kleine Bildnis der Frau Prof. Mähly, übrigens noch 1866 in Rom gemalt. Das Fleisch ist außerordentlich weich behandelt. Vom gelblichen Grunde hebt sich das Antlitz ab, auf dem bereits die „Schatten des Todes liegen"; ein schwarzer Schleier und ein Vergißmeinnichtkranz erhöhen die symbolische Stimmung. Böcklin hat dies ohne jede Hülfe aus dem Gedächtnis gemalt. Mähly erzählt darüber folgendes: „Ich bat ihn, nachdem wir uns zehn und mehr Jahre nicht gesehen hatten und sozusagen fremd geworden waren, um das Bild einer teuren Hingeschiedenen, über welche sich ebensolange oder schon länger der Grabhügel wölbte, in deren täglichem Umgang aber wir beide früher für alles Schöne und Edle uns begeistert hatten — und schickte ihm zur besseren Vergegenwärtigung der Gesichtszüge ihre Photographie. Nach einigen Tagen kam die Photographie zurück mit der schriftlich beigefügten Bemerkung,

zu diesem Bilde bedürfe er keiner Photographie — und nach einigen Wochen war ich im glücklichen Besitz des Ölbildes — und welchen Bildes! Von der Ähnlichkeit gar nicht zu sprechen — die Erinnerung an die teure Gestalt hatte ihm den Pinsel geführt und ihm alle Züge der Verstorbenen vor die Seele gezaubert; und über diese Züge sind die Schatten des Todes gestreut!" —

Aus der Reihe der Basler Porträts fallen zwei als besonders typisch heraus, das des Herrn Burckhardt-Keller und der alten Frau Müller. Jenes ist nur auf einem grauen Wolkenhintergrund in blassen, grauen Tönen gemalt, Lippen und Wangen kaum gefärbt. Klar durchsichtige und doch feste Augen und ein Mund, der zu sprechen scheint, geben dem Bild etwas Lebensvolles. Die Technik dieses Bildes vereint Kraft mit weicher Fleischbehandlung.

Ganz ohne monochromes Prinzip ist das ‚Bildnis der Frau Müller' gegeben. Vollkommen flüssig gemalt, in kräftigen, breiten Flächen herausmodelliert; fein und kühn sind die Glanz-Lichter aufgesetzt. Der schüchterne Strich ist hier einer kräftigen Behandlung gewichen. Nichts hier von künstlicher Anordnung der Toilette oder von Farblosigkeits-Problemen. Böcklin hat hier offenbar in erster Linie daran gedacht, das schlichte Wesen der Frau wiederzugeben. In ihrem schwarzen Kleid hebt sich die alte Dame von einem grünlichen Hintergrunde ab. Zwei gleichförmig von der Haube herabfallende lila Bänder und die Anordnung des Kopfes in der Mitte geben dem Bilde etwas Feierliches, Monumentales.

Nur einmal in der Blütezeit der achtziger Jahre ist Böcklin wieder ein technisch so freies Bildnis gelungen: ich meine das beinahe mit der Breite eines Zorn herunter-

gestrichene ‚Doppelbild der Frau Waldecker-Gurlitt mit ihrem Kinde‘, ein Bild von vornehmer Natürlichkeit und sprühender Bewegung.

* * *

Minderwertige Kunsteindrücke nimmt oftmals der Genius auf, träufelt ihnen des Lebens eigene Säfte ein, bis ein Neues entsteht von individuellem Gepräge — so der Plastiker Böcklin.

Ein kurzer Spaziergang in Basel vom Rheinsprung zum Steinenberg zeigt uns vielleicht die bescheidene Quelle, aus der der Meister die Kiesel geschöpft, zeigt uns den großen Wurf, der ihm damit gelungen. Zwei der schönsten Privatbauten des verflossenen Jahrhunderts stehen in der Straße oberhalb der Rheinbrücke. In ruhigen, großen Verhältnissen spricht das „blaue Haus“ zu dem Architekten; durch die Harmonie des graublauen Tones — dem es den Namen verdankt — und der ernsten, tiefen Färbung des Eisengitters begeistert es das Malerauge. Böcklin sog dort nicht nur begierig Formen und Töne ein — er drang auch in alle Einzelheiten des Beiwerkes, des Schmuckes. Hoch oben vom Gesimse schauen allerlei Fratzen herab, Durchschnittsarbeit eines Barockkünstlers. Die stahlen sich wohl in des Meisters Seele, und unter unsterblichem, homerischem Gelächter schuf er: die Fratzen an der Kunsthalle zu Basel.

Das, was helle Künstlerfreude im Formen des Charakteristischen, des Typischen geschaffen — darüber schlugen die lebenden „Altvordern“ in Basel die Hände über dem Kopf zusammen. Das staatlich patentierte Philistertum fühlte sich getroffen. Das angestammte Vorrecht für Dummheit und Selbstgefälligkeit sah sich unsterblich blamiert. Niemals ist es Böcklin eingefallen, bestimmte Persönlich-

keiten oder gar — wie die dumpfe Sage von Ohr zu Ohr raunte — die Basler Ratsherren an die Wand zu nageln. Überquellende Phantasie, nicht boshafte Tendenz schuf die Gebilde. Daß Böcklin das Schlagwort in der Formensprache der bildenden Kunst für einige Typen der modernen Gesellschaft gefunden, bedeutet den Stempel des Genius.

Alle Studien des Spießbürgertums sind hier über den Fenstern der Kunsthalle angenagelt zum warnenden Beispiel. Selbstgefällig schmunzelt der gemästete Kapitalist — er erstickt im Fett; die wollüstig zugekniffenen Äuglein wissen das Schöne zu schätzen; er begreift es in der Auffassung, wie später sein Gesinnungsgenosse, der Hohepriester, die Reize der Susanna.

Mit glotzenden Augen und aufgerissenen Mäulern, sogar blökend staunen die anderen das Wunder an, das sich in den Mauern der ehrwürdigen Stadt begiebt: von hier beginnt die Umwertung der Werte ihren Siegeslauf in die Welt des Wahren und der Kunst. Da holt sich der brave Bürger, der jahraus, jahrein hinter dem Ofen gehockt, Schnupfen und Zahnweh, wenn der Frühlingswind die verrosteten Fenster aufreißt. Schmerzlich verzerrt er das Gesicht und hüllt es in ein Tuch, um es vor dem frischen Hauch der Begeisterung zu schützen.

Unendlicher Ärger erwuchs dem Künstler aus den in heiterer Laune geschaffenen Köpfen. Man verstieg sich sogar in der Erbitterung so weit, die harmlosen Fratzen als Religionsspötterei aufzufassen, weil die eben erbaute Elisabethenkirche in nächster Nähe lag. Die Bürger, die die längsten Zöpfe hatten, wollten die Fratzen gar entfernen.

Uns aber sind diese Köpfe das beste Zeugnis von des Künstlers typenbildender Kraft auch in der Skulptur.

Das, was wir sonst noch von plastischen Arbeiten besitzen, dankt nur teilweise dem Meister seine Entstehung. Vom ‚St. Jacobs-Denkmal' ist bis jetzt kein Überrest bekannt; eine ‚Maske der Gorgo' ging auf dem Rückweg von der Berliner Ausstellung in Stücke. Aber in der ‚Maske der Gorgo' des Basler Museums, die ganz nach des Meisters Angaben von seinem Schwiegersohn Bruckmann gemacht wurde, ist uns ein Beweis erhalten, daß auch auf diesem Gebiet Böcklin zu den Führern der neuen Bewegung gehört. Er ist einer der ersten, der für polychrome Plastik in seinen Werken eintritt.

War doch Böcklin selbst bei den Ausgrabungen in Neapel und Pompeji zugegen, sah er doch die Augustusstatue ihrem tausendjährigen Grabe entsteigen (1863) und hat sich so persönlich von den Resten antiker Bemalung überzeugt. Unter den ästhetischen Widersprüchen zwischen Jacob Burckhardt und ihm hat die Frage nach der Bemalung der antiken Skulpturen von jeher eine Rolle gespielt. Böcklin behauptete fest, der Kunstgelehrte habe sich gesträubt, die ursprüngliche Farbigkeit der alten Bildwerke anzuerkennen.

Es war eines Abends in den achtziger Jahren, als der Künstler- und Gelehrtenkreis, der sich in Böcklins Florentiner Haus versammelte, eifrig die Frage nach der Bemalung plastischer Werke erörterte. Einige waren der Meinung, man müsse die Farbe des Materials, z. B. die Weiße des Marmors wahren. Der Wirt saß still dabei. Erst als einer aus dem Kreis sich direkt mit der Frage über seine Meinung an ihm wandte, erwiderte er: „Ich will kein Ding aus Holz oder Stein; ich will Kunst machen." Längst standen, den Freunden unbekannt, seine wundervollen farbigen Skulpturen in der Werkstatt.

Ein ziemlich tief blau und rot getöntes Relief, ‚ein Triton, der eine Nymphe auf seinem Rücken trägt', und ein anderes, das mit seinem Fruchtkranz in der Anordnung an die della Robbia anklingt, von der Hand Bruckmanns gehen wohl vorwiegend auf Böcklin zurück.

Sein unverkennbares Geisteskind ist aber der ‚Froschkönig': eine grünlich getönte Herme mit eingesetzten gelben Glasaugen. Das geschwollene Ungeheuer, das mit dem kalten und doch melancholischen Blick uns anstarrt, dankt derselben Kraft seine Entstehung, welche die Seegeschöpfe aus ihrem Grunde auftauchen ließ. Mit Märchenzauber lockt es uns zu diesem halb menschlichen, halb tierischen Antlitz mit den aufgeworfenen Lippen zurück: er zieht uns unaufhaltsam in seinen rätselhaften Bann, der König im Schilf.

Daß der Typus dazu gänzlich Böcklinsches Eigentum, lehrt nicht nur der Vergleich mit dem Kopfe des Seekentauren im ‚Spiel der Wellen', sondern die erste ‚Skizze', die uns im Spazierstock eines seiner Freunde erhalten ist.

Der holzgeschnitzte Kopf, der einer müßigen Stunde Ende der sechziger Jahre seine Entstehung verdankt, ist ein wichtiges Beweisstück, daß der Plastiker Böcklin ebenso auf alte Motive zurückkam, wie der Maler.

* * *

Die Basler Jahre bezeichnen die Übergangszeit zwischen den beiden Hauptphasen in Böcklins Entwicklung. Böcklin fühlt nicht mehr nur Befriedigung im organischen Herausbilden des Gemäldes: „die große Bilderscheinung in Beziehung zur Architektur zu setzen", danach verlangt seine Seele. Sein Streben, ist auf plastische Erscheinung, auf

räumliche Fernwirkung gerichtet. „Die Verteilung in einem gegebenen Raum sei das allererste und die Hauptsache beim Komponieren.“ „Man müsse sich beim Malen immer vorstellen, man habe die Wand eines Hauses zu bemalen“, predigt er seinem Schüler. Theoretisch ist der Meister bereits vollständig im Klaren. In seinen damaligen Aussprüchen ist das Programm seiner klassischen Zeit enthalten: in knappster Formensprache dekorative Wirkung.

Als Jacob Burckhardt ihm einmal Ideenarmut vorwarf, äußert er, „daß das Malen ein fortwährendes Beschneiden und Begrenzen überschüssiger Ideen sei.“ Und ein andermal: „Das Dekorative sei gar nicht die Nebensache in der Kunst, als die es gewöhnlich angesehen werde, sondern eine der ersten Hauptsachen.“

Aber nicht nur theoretisch, sondern im Bilde selbst kündigt sich der neue Böcklin an. Zu Ende des Basler Aufenthalts erscheinen die ersten farbenprächtigen Werke. In den ‚Fratzen der Basler Kunsthalle‘ redet zum erstenmal der Plastiker Böcklin zu uns — der große Typenbildner.

In den Seekentauren, in den Panen der ‚Quellnymphe‘, kündigt sich der Schöpfer der Meeres- und Waldwesen an, im Drachen der ‚Felsenschlucht‘ der Former neuer organischer Wesen.

Die ‚Felsenschlucht‘ wird in ihrer einfachen Farbe vorbedeutend für die spätere Zeit.

In der Bildanordnung wird versucht, die Hauptsache sichtbar hervorzuholen. Eine Verstärkung der Raumvorstellung tritt zu Tage. Und wenn die Basler Zeit trotz der vielen Meisterwerke kein so schlagendes, weithin leuchtendes Beispiel bietet, wie für die römische Zeit die ‚Villa am Meer‘, wie der ‚Kentaurenkampf‘

für die Münchner oder die ‚Toteninsel‘ für die Florentiner Tage, für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers sind die Basler Jahre bedeutend. Hier liegen die Ansätze einer zweiten Blüte in Böcklins Kunst, einer Kunst, aus der erst seine führende Stellung sich ergiebt.

* * *

Böcklin führte in Basel ein ziemlich zurückgezogenes Dasein; jeder größeren Geselligkeit blieb er fremd. „Ich kannte keinen und wollte von keinem gekannt sein“, äußerte er sich später. Freilich im engen Kreis guter Freunde liebte er auch damals seine Abende bei einem Schoppen Bier zuzubringen. Selbst während lustiger Gespräche überkam ihn dabei die Schaffenslust. Und wie der Schulknabe in den Heften Karikaturen von seinen Lehrern zeichnete, so formte der Mann später aus der zerstreuten Asche der Cigarren auf der Tischplatte die Bildnisse seiner fröhlichen Genossen. Ein dauerndes Andenken an die damalige Tafelrunde in der „Safranzunft“ sind uns in sechszehn lebensgroßen ‚Karikaturen‘ in Kohle bewahrt, die Böcklin damals zu einem kleinen Feste zeichnete. Sein Auftreten war ein schlichtes, bürgerliches: er, der nicht eines Haares Breite gegen Gleiche oder höher Gestellte von seiner Überzeugung opferte, kehrte gegen Niedere nie den großen Mann heraus. Wie der kleine Bürger in Basel den gutmütigen Künstler als seinesgleichen ansah, das belegt eine kleine Anekdote. Böcklin begegnete einmal einem Schlächter, der unter der Last einer gefüllten Molle keuchte. Selbstbewußt rief dieser dem Meister zu: „Ja, ja, das ist andere Arbeit, als Sie mit Ihren Pinselchen.“

Den Unverstand, den seine Kunst in den Anschauungen seiner Heimat fand, der ihm durch die Kleinheit des Ortes

persönlich fühlbar wurde, hat Böcklin nie vergessen und vergeben. Wenn das Publikum damals den eigenartigen Gebilden Böcklins ablehnend gegenüber stand, so pflegte der Künstler nur mit Achselzucken zu sagen: Es ist eben nicht St. Margarethen! (beliebter Spaziergang der Basler.)

Der Kunstkritik und der Kunstkennerschaft der Basler hat er auch später nur mit Verachtung gedacht. Als er die Sirenen von München an den Basler Kunstverein sendet, begleitet er sie mit den bezeichnenden Worten: „meinen Freunden zum Gruß, was Eure Kenner dazu sagen, ist ziemlich gleichgültig".

XI

München

Juli 1871 bis September 1874

Selbstbildnisse. — Böcklins Zwittergebilde.

Schon die kurze Zeit des Münchner Aufenthalts beweist, daß Böcklin sich dort nicht behaglich fühlte. Das Zerwürfnis mit Lenbach (1873), die Unannehmlichkeiten, die für die noch immer anwachsende Familie das Auftreten der Cholera (1874) mit sich brachte, mögen mit dazu beigetragen haben, ihm den Ort zu verleiden.

Vermutlich wurde die Epidemie, die damals München verheerte, die Veranlassung zu den verschiedenen Skizzen eines Cholera-Bildes. In dem Gemälde der ‚Pest' wird nach Jahrzehnten das Motiv wieder aufgenommen.

Der Ton des Mißbehagens klingt auch aus den Briefen der Zeit heraus. Sein langes Schweigen entschuldigt Böcklin an einen Freund damit, daß er „schon in guten Tagen das Schreiben als ein Selbstpeinigungsmittel ansehe." In demselben Brief vom 28. Mai 1873 erzählt er, „daß er sich ganz in seine Malerei eingesponnen und nur noch dafür und was darauf Bezug Interesse hätte." So vergräbt er sich denn vollständig in seine Arbeit. Gespräche mit Bayersdorfer über Maltechnik, mit Prof. von Bezold über optische Fragen bilden die einzige Abwechslung. Böcklin beschäftigt sich sogar mit dem Problem

der Farbenblindheit und liest mit Interesse eines Freundes Arbeiten über diesen Gegenstand.

Die Abneigung gegen München steigert sich; in einem Brief vom 10. März 1874 bezeichnet er „München als einen armseligen Aufenthalt besonders für einen Künstler und dessen Familie."

Wie die ‚Villa am Meer' die Summe des ihr vorhergehenden Jahrzehntes zieht, so schwellen die Basler Bestrebungen in München zum ‚Kentaurenkampf', zur ‚Meeresidylle' an, so verdichtet sich die ganze Reihe der biederen Basler Porträts zu den klassischen ‚Selbstbildnissen' des Künstlers.

* * *

Gilt es das getreue Bild einer fremden Person zu entwerfen, so hindert des Künstlers zu große Subjektivität an der Vertiefung in ein anderes Wesen. Dem Selbstbildnis dagegen kommt die gesteigerte Ichempfindung zu statten. Selbstbildnisse haben als Selbstbekenntnisse nur den Wert eines aus dem Zusammenhang gerissenen Tagebuchblattes. Einer vorübergehenden Stimmung entsprungen, geben sie äußerlich wohl das ganze Bild des Menschen — innerlich nur ein Bruchstück desselben. Ganz besonders trifft dies auf die Selbstbildnisse Böcklins zu, die zugleich Stimmungsbilder sind. Erst die mathematische Summe der verschiedenen Bildnisse giebt den ganzen Mann. Nichts berechtigt zu der Annahme, Böcklin habe sich etwa im Jahre 1872, als er das Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod malte, in dieser Zeit ernstlich mit Todesgedanken beschäftigt — wie Meißner annimmt, infolge einer Nervenkrankheit. Böcklin hat sich mit Ausnahme seiner Erkrankung am Typhus (1858) bis zum Mai 1892 einer eisernen Gesundheit erfreut. Das Lied, das der Tod ihm vorfiedelt, ist einer künstlerischen Stimmung entsprungen.

Die siebenziger Jahre standen litterarisch noch ganz unter dem Zeichen von Schopenhauer; der Pessimismus ist ein internationaler, der in Leopardi seinen klassischen Vertreter in der Dichtkunst fand. Rings ist die Luft von seinen Miasmen geschwängert, die als romantische Weltverachtung und phantastische Todesgedanken sich in die Gemüter senken. Treffen sie auf einen großen Tonkünstler, so schwellen sie zu den gewaltigen Noten der Götterdämmerung an. Fern im Westen, unter dem Druck einer belastenden Überkultur, stößt ein Jahrzehnt später der Schriftsteller den zermalmenden Angstschrei vor dem Tode aus, der am Leben selbst nagt; „la joie de vivre“ heißt sein Hohngelächter.

Böcklins lebensstarken Kern durchwuchern nicht Nirwanaschmerzen. Der Geist der Zeit bildet bei ihm als Niederschlag: das Vergängliche der Persönlichkeit. Eben hat der Künstler frisch die Farbe gemischt; er hebt gerade den Pinsel zu einem neuen Strich: da tönen leise hinter ihm die Klänge einer Fiedel. Sinnend lauscht er dem Liede vom Sterben und Vergehen, welches das Gerippe hinter ihm aufspielt. Wundervoll ist hier das Lauschen in den gespannten Zügen wiedergegeben. Es sind die Augen eines Mannes, der seelenvoll vor sich blickt in ein weites, thatenvolles Leben und zugleich rückwärts schaut: er empfindet sich als vorübergehendes Stück des Weltganzen.

Die Abbildung dieses Bildes gehört zu den bekanntesten des Meisters. Aber die helle Künstlerfreude kann man nur bei Betrachtung des Originals haben. Erstaunliche Technik und einfache Farbenbehandlung vereinigen sich mit der vollendeten Art, die Werte abzustufen. Man beachte, wie der Knochenmann in den Hintergrund gerückt ist und doch gerade deutlich genug spricht, um die Bildwirkung zu erreichen.

Das Motiv, den Tod hinter dem Bildnis anzudeuten, hat Böcklin seinen Lieblingen, den deutschen Meistern entnommen — auch hinter Holbeins Bildnis des glatten Höflings Tuke steht der Sensenmann mit der Sanduhr. Vielleicht auch klingen Jugenderinnerungen mit, durch den jüngsten Aufenthalt in Basel wieder aufgefrischt. Sicher hat schon der Knabe Böcklin den berühmten Basler Totentanz gekannt: die Fresken eines unbekannten Künstlers des XV. Jahrhunderts, welche sich im Dominikanerkloster vorgefunden haben und deren Reste man in das historische Museum übersiedelte. Böcklin aber stellt seinen Tod geigend dar. Für den Stimmungsmaler par excellence wird die Musik ein wesentliches Merkzeichen.

Entspricht die tiefe, warme Färbung des Bildnisses von 1872 dem ernsten Charakter der Darstellung, so hebt sich im ‚Selbstbildnis' des folgenden Jahres ein im ruhigen Selbstvertrauen gefestigter Mann vom lichten Grunde ab. Mit gekreuzten Armen lehnt der Künstler an einer Säule. Lorbeer wächst, wo er weilt. Hoch über ihm in den hellen Lüften schweben Vögel; sie dienen zugleich als räumliches Hilfsmittel. Sie zeigen in ihrer Kleinheit, wie hoch und weit der Himmel ist. Der Mann aber steht, dem Schicksal gewappnet, auf dieser Erde. Hier ist nichts mehr vom Träumer, der den Klängen einer anderen Welt lauscht; in diesem klaren, festen Auge steht etwas von dem Faust des II. Teiles:

„Er stehet fest und siehet sich nicht um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm."

Er ist der Mann, wie ihn Keller später besang, „der Meister jeglichen Geschickes". Von der Wiederholung des Bildes, das der Künstler seiner Gattin schenkte, erzählte er selbst, daß er es in einigen Stunden am „Altjahrabend" (Sylvester) vollendet hätte.

Das Weinglas in der Rechten, den linken Arm eingestemmt, so fordert der bereits ergraute Künstler, nachdem er in Florenz die Höhe seines Schaffens erstiegen, eine Welt in die Schranken, die ihn nicht verstand. Es sind die glücklichen Florentiner Tage, wo der Künstler auf der Höhe seines Schaffens und seiner männlichen Kraft steht. Wir sehen im Kreise von Freunden und Künstlern den frohen Gesellschafter, der einen lustigen Scherz bei einem Glase Chianti nicht verschmäht.

‚Das Bildnis von 1893‘ ist nach schwerer Krankheit entstanden und steht künstlerisch auf einer niedrigeren Stufe. Menschlich bildet es eine wichtige Ergänzung zu den übrigen Selbstbildnissen. Trotzdem Böcklin sich hier wieder als Maler dargestellt hat, hat es in der Auffassung etwas vom einfachen Schweizer Bürger, der er äußerlich stets geblieben ist.

* * *

Die ‚Nereide‘ bei Schack und der ‚Kentaurenkampf‘ sind wohl für die Münchner Zeit die bezeichnendsten Werke. Schuf Böcklin bisher Wesen aus der Stimmung der Landschaft heraus: hier entstehen zuerst elementare Mächte. Wieder und wieder hat Böcklin die Meeresgeschöpfe geschildert mit immer wachsendem technischem Können. Trotz des verunglückten Temperaverfahrens in der ‚Nereide‘, durch das die Farben nachgedunkelt sind, wird dieses Werk sowohl als Komposition wie als Empfindung sich mit an erster Stelle behaupten können. Unergründlich wie das Meer sind die Augen des Weibes, das in trägem Wohlbehagen sich auf die Klippe hinstreckt. Wollüstig umfaßt der Arm liebkosend eine riesige Seeschlange. Wie wundervoll als Farbenaccent vor dem Nachdunkeln der grün und gelb schillernde Körper der Schlange gewirkt haben muß,

ahnt man noch heute. Maleriſch empfunden iſt der Gegenſatz des tiefbraunen Tritonen, der ſeine Seligkeit in eine rotbraune Muſchel hineinbläſt, gegen den weißen Körper der Frau.

Die Durchſichtigkeit des Waſſers, die Modellierung des Fleiſches zeigen uns den großen Könner. Schon Schack erwähnt, daß man den Arm als „verzeichnet" getadelt — will ihn aber aus künſtleriſchen Kompoſitionszwecken entſchuldigen. Dies iſt wohl nicht zutreffend. Auch ohne eine weſentliche Änderung der Hauptlinien hätte der Arm anatomiſch richtig ſein können.

Die Verzeichnung des Figürlichen war von jeher ein Angriffspunkt der Gegner Böcklins, eine Beanſtandung ſeiner Kunſt bei einem Teil ſeiner Freunde. Feuerbach ſoll ſich ſogar ſpäter einmal dahin geäußert haben: „Böcklin ſolle lieber das Figurenmalen ſein laſſen."

Freilich, vor dem Auge eines ſtrengen akademiſchen Zeichners können wenige Figuren von Böcklin ohne Rüge beſtehen. Teilweiſe rührt dieſer Mangel wohl daher, daß er ſie meiſt aus dem Gedächtnis ohne genügendes Modell gemalt hat. Aber ſelbſt wenn er Modelle benutzte, wie z. B. zum Rücken des Kentauren in der Schmiede, ſind Zeichenfehler nachzuweiſen. Es fragt ſich nur, ob die Fülle künſtleriſcher Empfindung nicht über das akademiſch Normale zu ſetzen iſt.

Die ‚Nereide' bietet mit dem ‚Kentaurenkampf' die erſten Beiſpiele der einfachen Kompoſition in großen Linien. Der ‚Kentaurenkampf' iſt das erſte ſchlagende Beiſpiel ſeines neuen Stils.

Zwei Skizzen und ein unausgeführtes Bild ſind außer den beiden großen Gemälden vorhanden. Es iſt lehrreich zu ſehen, wie das Motiv ſich aus den Skizzen immer wilder und großartiger entwickelt, aber auch immer ein-

facher. In den ersten Skizzen sind es noch Menschen: die Lapithen, welche der Sage nach mit den Kentauren kämpfen. Als farbige Accente tritt ein Neger und der Schimmel des einen Kentauren in die Mittelgruppe des unausgeführten Bildes. Ein silbriger Gesamtton zeichnet die Basler Skizze aus; die Münchner zeigt scharfe dekorative Gegensätze in den graublauen, zerrissenen Lüften zu der rötlichen Silhouette der Kämpfenden — vorn ein schwärzlich-graues Terrain. Zahm und schüchtern wirken die Skizzen gegenüber dem ausgeführten Bilde.

Eine noch stärkere Steigerung vom Menschlichen zum Bestialischen weist die ‚Skizze' und das spätere Bild der ‚Sirenen' auf. Zuerst in der Skizze noch ein vollkommen menschlich-zahmes Wesen, das an der Schädelstätte ihr Zauberlied bläst — erst im Bild treten die unheimlichen Vogelweiber mit den Geierfüßen auf, deren Freude die Vernichtung ist.

Nirgends sind elementare Mächte gewaltiger personifiziert worden als im ‚Kentaurenkampf'. Größte Kraft mit größter Sparsamkeit der Mittel. In ganz wenigen und doch in die Weite hin sichtbaren Tönen ist das Bild abgestuft und die Mittelgruppe herausgehoben. Auch in der Komposition dieselbe Klarheit der künstlerischen Absicht. Die Mittelgruppe ist thatsächlich in die Mitte des Bildes gerückt. Mit geometrischer Genauigkeit geht die Mittellinie gerade am senkrecht gehobenem Arm des Kämpfenden vorbei, so daß dieser gleichsam auf die Mitte des Bildes in die Höhe weist. Durch diese Anordnung wird der Blick auf die Gruppe gerichtet, in welcher der Kampf seinen Höhepunkt gefunden. Von dem niedergesunkenen Paare führt die Linie das Auge aufwärts zu den Kämpfenden. Die dunkle Silhouette des herzueilenden Kentauren, der einen Stein schleudert, dient nur dazu, die Hauptgruppe

herauszuheben. Fünf kämpfende Kentauren und ein toter — wenn wir nachzählen. Uns erscheint es wie ein ganzes Schlachtgewühl. Das Geheimnis liegt an der ökonomischen Wirkung. Jedes Stadium des Kampfes ist in den wenigen Personen dargestellt.

Der Höhepunkt des Kampfes ist weise in die Mittelgruppe gelegt. In der rechten Gruppe ist dieser bereits an den verzweifelten letzten Abschnitt gelangt. Die in sich verbissenen Gegner liegen an der Erde und der eine ist im Begriff, seinen weißhaarigen Feind in den Abgrund zu werfen. Links das Ende: ein Toter, und der Anfang: ein frischer Kentaure stampft herbei, den mächtigen Felsblock in der Hand, seinem Bundesgenossen beizustehen.

Weiße geballte Wolken, durch die spärlich ein Stück blauer Himmel schaut, als Hintergrund, frischgefallener Schnee als Vordergrund, bilden den gemeinsamen verwandten Ton, von dem sich die farbigen Roßmenschen mit erstaunlicher Wirkung abheben.

Ein unausgeführtes großes ‚Bild bei Dr. Hirth' zeigt farblich ganz interessante Gegensätze in der Mittelgruppe, wo ein Mann mit einem Kentaurenschimmel kämpft. In der Größe und Einfachheit der Silhouette und in der Kraft der Bewegung reicht es nicht an das Basler Bild heran. Spricht die Verwendung menschlicher Figuren für die ziemlich gleichzeitige Entstehung mit der Münchner und Basler Skizze, so weist die heransprengende aufrechte Figur auf ein späteres Bild. Freilich ein Hauptreiz der beiden fertigen Bilder, welche die Komposition nicht nur als Linien besser zusammenklingen läßt, sondern die Bewegung erhöht, fehlt auch hier: das Herannahen des Steinwerfers von rechts und seine Kehrung zur Hauptgruppe.

Noch wilder tobt der Kampf in der kleinen Wiederholung des Jahres 1878, die sich im Leipziger Privat-

besitz befindet. In jeder Gruppe eine Steigerung der Bewegung gegen das Basler Werk — in den Lüften eine Steigerung der Lichtwirkung. Formal entspricht dem ein steileres Steigen der Kompositionslinien. Man ziehe vergleichsweise die Verbindungslinie vom liegenden Kentaur bis zu dem, welcher den Stein schleudert. Man vergleiche das gestreckte Bein der hingeworfenen Figur sowie den Schwanz des Kämpfers in der Mittelgruppe auf beiden Bildern. Vor allem aber die senkrechte springende Linie, welche der steinwerfende Kentaur im Leipziger Bild bietet. Graue Gewitterwolken im Basler Bild. Grelle Lichter zucken aus tiefblauen, drohenden Wolken aus dem Leipziger Bild — eine gefährliche Sonne beleuchtet grell die Cypressen im Thal. Sanft ist die Handbewegung des Kentauren, mit dem er im Basler Bild seinen Gegner in den Abgrund stößt, gegenüber dem Wutausdruck, mit dem die junge, dunkle Bestie seinem Feinde die weißen Haare ausreißt und die markigen Zähne ins Fleisch beißt. In der Mittelgruppe im Basler Bild ist der Kampf noch unentschieden; im Leipziger ist der Gegner bereits zu Boden gedrückt. Kommt dort der hilfreiche Kentaur auf allen Vieren herangesprengt — hier steht er im höchsten Affekt aufgebäumt. Und die Gesichter! Wie edle Heroen muten die Basler Gestalten uns gegen die Leipziger Bestien an.

Aber in Einem ist das Basler Bild dem anderen überlegen: in der Größe der räumlichen Wirkung. Die Linien schwellen einheitlicher zur Hauptgruppe an. Der Steinwerfer tritt mehr in untergeordnete Bedeutung. Auch die einfachere Farbengebung thut dem großen Maßstab und der Fernwirkung gut.

Wem die Rubenssche Skizze des Titanenkampfes aus dem Antwerpener Museum gegenwärtig ist, der fühlt, der ‚Kentaurenkampf‘ ist ein Bild nicht aus der Nachahmung

Rubens', aber aus der gleichen künstlerischen Empfindung für elementare Kräfte entstanden.

Aber der Kentaurenkampf bedeutet noch mehr, er bezeichnet mit der ‚Meeresidylle' bei Schack eine Schöpferthat in der Darstellung der aus antiker Kunst ererbten Fabelwesen. In ihnen ist mit der Überlieferung gebrochen, die in Anlehnung an die Antike auf einen tierischen Leib einen göttlichen Kopf pfropfte. Unzählige Anfeindungen und begeisterte Verteidiger hat die neue Gestaltung der Fabelwesen erfahren. Noch 1890 hatte sich die kunstliebende Welt nicht beruhigt, und zwei bekannte Naturforscher haben in Schrift und Wort ein lebhaftes Für und Wider bezüglich Böcklins Fabelwesen eingelegt.

Aus den barbarischen Mischgestalten der orientalischen Völker entnahm die griechische Kunst mit feinem Takte nur die Zwittergeschöpfe mit menschlichem Kopf und tierischem Körper, vielleicht als Symbol der Faustischen „zwei Seelen". Unverändert ist durch die Renaissance und in der neuen klassizistischen Kunst dieser Typus einer edlen, idealisierten oberen Hälfte und eines tierischen Unterkörpers zusammengeschweißt geblieben. Dieses Mißverhältnis hat Böcklin feinfühlig vermieden. Seine Gestalten sind aus einem Guß vom Wirbel bis zur Hufe oder zum Fischschwanz herab.

Sie sind nicht mehr ein Sinnbild vom Widerstreit zweier Seelen, sondern von einem Willen, einem Gefühl beherrscht; sie erscheinen wie die eigentlichen Herren der Natur — eins mit ihr und mit sich selbst.

Im Tosen des Sturmes auf hohem Alpenkamm sollen dem Künstler die kämpfenden Kentauren erschienen sein; aus der Brandung der Wellen, die einander überschlagen, tauchen ihm neckende, schäkernde Seeweiber auf. Böcklin hat vielfach die Beschreibungen von Naturforschern über das Gebaren der Walrosse, der Seekühe gelesen. Wie sie

ihre Jungen mit beinahe menschlicher Zärtlichkeit an sich drücken, wie sie statt des Schoßhündchens oder der schnurrenden Katze einer Seeschlange den Hals krauen. Oder das jüngste hält ein Fischlein umklammert, gerade wie ein menschlicher Säugling den Lutschbeutel. In der gemeinsamen Grundlage von Trieben und Gewohnheiten bei Mensch und Tier wurzeln Böcklins Zwittergebilde. Er ist ein scharfer Beobachter der elementaren Gefühle, des Geberdespieles, wie es frisch aus der Hand der Natur hervorgeht, ehe eine heuchlerische Kultur es verflaut. Als schaffender Künstler haucht er seinen Zwittergestalten Glaubwürdigkeit und Leben ein.

Leben? ein Leben freilich im naturwissenschaftlichen Sinne ist es nicht. Eine Jahrtausend alte Gewöhnung ließ uns die Tritonen und Kentauren ohne Zucken der Wimpern als feste Thatsache hinnehmen, so lange die Darstellung sich innerhalb der alten Überlieferungsform erhielt. Erst Böcklins neue Auffassung der Zwittergebilde brachte Gärung in die Gemüter und warf auf das Neue die Frage nach der Berechtigung dieser Geschöpfe in der bildenden Kunst auf. Die schärfste Mißbilligung erfuhr Böcklin vor einem Jahrzehnt durch Du Bois-Reymond, den es im innersten empört, „wenn ein gefeierter Maler der Gegenwart solche vom Unterleib ab in fette Lachse auslaufende Unholde und Unholdinnen, die Naht zwischen Menschenhaut und Schuppenleib spärlich bemäntelnd, kraß realistisch auf Klippen sich wälzen oder in der See umherplätschern läßt".

Aber auch solche, die damals warm für Böcklins Umgestaltung der alten Überlieferung eintraten, wie einst Carus Sterne, geben zu, daß ein menschlicher Leib, der in zwei Fischschwänzen ausläuft, ein künstlerischer Mißgriff ist, da die Bauchflossen der Fische morphologisch den mensch-

lichen Beinen entsprechen. Gewiß finden sich sowohl in der klassischen Kunst wie in der Renaissance auch hierfür Beispiele genug — aber Böcklin, der in der Neugestaltung und freien Erfindung von Pflanzen und märchenhaften Tieren ein so erstaunliches naturwissenschaftliches Gefühl offenbart, hätte auch hier sich an sein Gefühl und nicht an die Überlieferung halten sollen. Glücklicherweise ist Böcklin in der Darstellung seiner Meereswesen nicht konsequent gewesen. Seine Phantasie war auch nach dieser Richtung hin unerschöpflich.

Das muntere Völkchen, das im ‚Spiel der Najaden‘ sein Wesen treibt, streckt von der Stammmutter bis zum jüngsten Sprößling nur einen Schwanz aus den Fluten. In dem ‚Triton und der Nereide‘ geht der Leib des Mannes in den eines Walrosses aus. Im ‚Spiel der Wellen‘ zeigt das Meerfräulein bei ihrem kühnen Kopfsprung ein paar wohlgebildete Menschenbeine, nur an den Knöcheln sind dieselben mit Flossenandeutung versehen. Und wie Böcklin in seiner ersten Schöpfung der Nereide eine rein menschliche Gestalt gab, so hat er in seinem meisterhaften letzten Meeresbild, der ‚Meeresidylle‘ von 1887 nur menschliche Figuren gegeben. Gerade in diesen Gebilden hat er selbst den Beweis geschaffen, daß es nicht der Verschmelzung zweier so ungleicher Hälften wie der eines menschlichen Oberkörpers und eines Fischleibes zur Erreichung des künstlerischen Zweckes bedarf. Die triefenden Haare, klebrig wie Meerestang, die Fischaugen mit dem unheimlichen Blick der Wasserweiber, die Walroßgesichter der Tritonen mit ihrem plumpen, täppischen Gebaren genügen, um seine Gestalten als elementare Wesen erscheinen zu lassen, gleichsam als den ersten Niederschlag der Natur zu persönlichen Gebilden.

Die Frage nach der Berechtigung der Zwitterwesen

zieht sich als roter Faden durch die Kunst Böcklins. Im Jahre 1874 tauchen seine ‚Sirenen' auf, die ebenso fest auf ihren Vogelbeinen zu stehen scheinen, wie der Pan in ‚Frühlings Erwachen' auf seinen Ziegenbeinen kühn voranschreitet. Die Frage nach der Berechtigung solcher Fabelwesen muß verallgemeinert werden nach der Berechtigung der Darstellung des Wunderbaren überhaupt. Wir, die wir uns jahrhundertelang eine jugendliche Mutter am Fuße des Gekreuzigten gefallen ließen, die wir anstandslos Engelflügel und auf Wolken stehende Heilige trotz der Dreihundertjahr-Feier Giordano Brunos hinnahmen, dürfen nicht bei einem Pegasus, bei einer Sphinx, Meerweibern mit einem oder mehreren Schwänzen plötzlich irgendwo einen willkürlichen Strich ziehen und zum Künstler sagen: bis hierher und nicht weiter. Grundsätzlich ist vom wissenschaftlichen Standtpunkt jede dieser Bildungen absurd. Und künstlerisch? Alles gerechtfertigt, an was die Zeit glaubt oder an was der Künstler uns glauben macht. Die Antike glaubte an die Fabelwesen wie das fromme Mittelalter an die Engel mit Gänseflügeln. Der Künstler rief keinen Widerspruch im Beschauer hervor, wenn er die Fabelwesen wie wirkliche Geschöpfe in der Kunst darstellte. Wir aber glauben weder an Tritonen noch an Kentauren und doch nur ganz vereinzelt an geflügelte Engel. Der Sinn für Morphologie ist dort, wo er nicht als Instinkt vorhanden, bereits seit Jahrzehnten durch die Verbreitung der Wissenschaft aufs engste mit dem Bewußtsein jedes Gebildeten verknüpft. So unmögliche Zwitterbildungen wie Fisch und Mensch und Vogel und Mensch werden stets ein gewißes Unbehagen erwecken, wenn der Künstler sie realistisch wie ein Porträt behandelt und sie mit voller Ausführlichkeit in den Vordergrund des Bildes bringt. Das Märchen wirkt am glaubhaftesten, je weniger

glaubhaft die Ausführung sein will. Je symbolischer, je stilisierter die Darstellungsmittel, desto überzeugender das Wunder. Nicht immer steht in Böcklins Bild Ausführung und Gegenstand in diesem Verhältnis. Die Darstellungen seiner Zwitter-Wesen wirken am überzeugendsten bei denen, wo wie im ‚Triton' (1873) der Fischleib in dem Schatten des Hintergrundes undeutlich bleibt, wo wie in vielen seiner Bilder die Meeresflut die tierische Hälfte verbirgt, oder wo er, wie in der ‚Meeresstille', nur die Fernwirkung des Plakats erstrebt.

Als Böcklin durch den bocksdämlichen Ausdruck seiner Panisken uns an ihre Tierbeine, durch die unheimlichen Fischaugen seiner Meerweiber uns an den geschuppten Fischleib glauben ließ, that er erst einen halben Schritt über die Antike hinaus. Den ganzen Schritt in die Kunst der Zukunft that er, wo er wie in der herrlichen ‚Meeresidylle' bei Seeger, den Naturwesen die menschliche Bildung beließ und sie nur symbolisch als elementare Geister behandelte.

Formale und farbliche Vorzüge machen Böcklins Vorliebe besonders für die Zwittergebilde des Meeres verständlich. Die schillernden Farbenaccente eines Fischschwanzes, die Vorzüge für die Komposition, die sich aus den gewundenen Linien zweier Schwänze viel sichtlicher als aus menschlichen Beinen ergeben, waren für den Künstler wohl mitbestimmend.

Von größter kulturgeschichtlicher Bedeutung sind Böcklins Gebilde. Er hat in ihnen seelisch ein Bedürfnis der Zeit erfaßt: den pantheistischen Zug zum Elementaren.

1879 erscheint Fechners ‚Tagesansicht' mit der Annahme einer Allbeseelung. „Eine blühende Hyacinthe steht vor mir auf dem Tische. — — — Du siehst mich an — spricht die Blume, — als wäre ich ein schönes Mädchen; ich bin auch ein schönes Mädchen in meiner Art. Sage

es den Leuten. — Ich habe es ihnen schon gesagt, aber sie wollten es noch nicht glauben." Wer dächte bei diesen Worten nicht an Valgreens*) zarte Mädchenleiber, die aus Blumenkelchen auftauchen! Böcklin nimmt die Allbeseelung künstlerisch längst vorweg. Während die Antike die Natur vergöttert, vermenschlicht sie Böcklin. Nicht die Kluft zwischen der Natur und dem Organischen, nicht eine feste Scheidewand zwischen Menschlichem und Tierischem aufzurichten, sondern den feinen Übergängen zu folgen, den Zusammenhang des Alls nachzuempfinden,

„Natur in sich — sich in Natur zu hegen"

ist das große Losungswort unserer Zeit geworden.

Und wenn Böcklins Gestalten auch keine mustergültige Illustration der „selection of art" sind — von dem Geist des großen Naturforschers sind Böcklins Schöpfungen der künstlerische Niederschlag.

---

*) Ville Valgreen, 1855 geb., finnischer Bildhauer, lebt in Paris. Bekannt durch seine anmutigen Figuren der Kleinkunst.

XII

Florenz

1874—1885

Raumgefühl. — Farbe. — Gewandung. — Stimmungsbilder. — Böcklin der Erzähler.

Böcklinsche Kunst ist untrennbar vom italienischen Boden. Immer von neuem zog es ihn von den grauen Nebeln des Nordens dorthin. Schon in Basel trug er sich mit dem Plan, wieder nach Italien überzusiedeln. „In Italien entwickle man sich fortwährend, suche man Probleme zu lösen, während man in Deutschland wohl auch vorwärts kommen könne, aber nur in einer beschränkten Weise."

Dieses Mal war es nicht Rom, sondern Florenz, das er zum dauernden Aufenthalt wählte; bis auf die Unterbrechung der sieben Züricher Jahre wurde das Arnothal sein dauernder Sitz. Immer wieder tauchen die Hügel mit den dunklen Cypressen, die blumenbesäten Wiesen, die schimmernden weißen Villen Toskanas aus seinen Gemälden auf.

Die Bilder, in denen Freude und Schmerz ihren reinsten künstlerischen Ausdruck gefunden, wurden unter dem lastenden Druck dürftiger Verhältnisse geschaffen.

Noch Mitte der siebziger Jahre herrschte die tiefste Baisse im Böcklinschen Hause. Bereits in München war es der Familie trotz der Beziehungen zu Schack knapp

genug ergangen. Daß sie nicht Hunger litt, dankte sie nur der Bemühung von Freunden, die in hochherziger Weise für sie einsprangen.

Zur Übersiedlung nach Florenz verbrauchte Böcklin den letzen Notgroschen, der seit den Baseler Tagen in der sicheren Obhut eines Freundes war. Zudem kaufte Schack seit 1875 nichts mehr von ihm, da der Bau seines Hauses seine Kasse gänzlich erschöpft hatte.

Im Hause des Fürsten Salm-Reiferscheidt in Florenz, mit dem die Familie Gurlitt befreundet war, lernte Böcklin etwa 1878 Fritz Gurlitt kennen, der noch nicht Kunsthändler, sondern einfacher Kommis bei Arnold in Dresden war. Sobald Gurlitt einen Kunstladen eröffnete, wurde er ein eifriger Käufer Böcklinscher Gemälde. Seinen Bemühungen gelang es, zwar nicht das Verständnis im Publikum für Böcklinsche Kunst zu gewinnen, jedoch die Bilder zu einem beliebten Spekulationsartikel zu machen. Jedenfalls konnte Böcklin zufrieden sein, in ihm einen regelmäßigen Käufer zu finden. Dieser Stimmung hat er auch in einem Briefe an einen Freund Ausdruck verliehen: „Mich soll's freuen, wenn er [Gurlitt] gute Geschäfte macht, denn er ist mir eben so nützlich, wie ich ihm." Daß freilich Gurlitt nicht nur aus dem Bestreben von ihm kaufte, etwas für die Zukunft der deutschen Kunst zu thun, erklärt sich hinlänglich daraus, daß er sich nicht gestatten konnte Kunstmäcen zu sein, sondern gezwungen war vom Kunsthandel zu leben. Böcklin, der in Geldangelegenheiten stets ein großes Kind blieb, glaubte sich später davon überzeugt zu haben, daß der Kunsthändler ihn ausnutzte: da erfolgte bei ihm wie gewöhnlich ein schroffer Bruch.

Er gab jede Verbindung mit Gurlitt auf, so daß dieser auf allerlei Umwegen Böcklinsche Bilder an sich

bringen mußte. Ab und zu erschien ein eleganter Kunstliebhaber in des Meisters Atelier und kaufte ihm Bilder ab, die nach einiger Zeit wieder im Gurlittschen Laden auftauchten. Einen anderen Käufer fand Böcklin in Alexander Günther, der in den Jahren 1875—80 ein eifriger Sammler seiner Bilder wurde.

Im Beginn des Florentiner Aufenthalts lag Böcklins Atelier bei seiner Wohnung in der via Lorenzo magnifico, später bei wechselnder Wohnung in der via Lungo il Mugnione, wo er sich mit dem Wirt Svertschkoff, einem Glas- und Blumenmaler, eng befreundete. Svertschkoff war ein russisches Original — ein reicher Mann, der das Geld zu seinem Vergnügen ausgab. Äußerlich unwirsch, eine Art Polterer, innerlich voll unerschöpflicher Gutmütigkeit. In zartfühlender Weise half er Böcklin über die schlimme Zeit hinweg, indem er ihm ab und zu Bilder abkaufte. Er und andere wohlmeinende Freunde, u. a. auch Hans von Marées, zu welchem schon seit dem zweiten römischen Aufenthalt freundschaftliche Beziehungen bestanden, griffen stets in einer oder der anderen Weise ein, wenn die Wellen der Not das leicht gezimmerte Künstlerheim umzureißen drohten.

Endlich Ende der siebziger Jahre gestaltete sich Böcklins Leben sorgenfrei: er führte in seiner Wohnung auf dem Ring ein behagliches, frohes Leben. Eine blühende Familie und ein zahlreicher Schülerkreis umgab ihn. Der Maler und Schriftsteller Floerke, der Wiener zur Helle, der Bildhauer Hildebrandt, der Radierer Landsinger, Hans von Marées und dessen Biograph Carl von Pidoll, Preiswerk und Hans Sandreuter gehörten zu dem festen Bestand des Freundes- und Schülerkreises, der erst durch den Weggang Marées nach Rom ins Wanken kam.

Bei Saitenspiel und Chiantiwein tönte aus dem Hause am Ring ein Hauch jener Renaissancestimmung, welche die Bilder des Meisters durchweht.

* * *

Die elf Florentiner Jahre bedeuten den Gipfel Böcklinscher Kunst. Er, der anfangs unter den Schuleinflüssen der Klassizisten schaffte, dann eine Weile den gleichen Weg mit Franz Dreber wandert, mit Feuerbach dieselben Ziele verfolgt — er hat längst jene Genossen hinter sich gelassen. Größe und Einfachheit in der Form, Macht und Einheit der Farbe ist das Ziel, das er bereits im ‚Kentaurenkampf' gelöst. Hier liegt wohl das erste wesentliche Beispiel seines neuen Stils.

In Florenz steigern sich die Probleme der Komposition und der Farbe. Die leuchtendsten Töne verschmilzt er zur Harmonie, aus einfacher großer Silhouette heraus entstehen seine Schöpfungen.

Hier wo die Erinnerung an die Antike mit der frühflorentiner Kunst leise zusammenklingt, wo die Farbenpracht der blumenbesäten Hügel mit der tiefblauen Luft bei ihm zu einem Eindruck verschmelzen, reift er zum großen, monumentalen Maler; hier erreicht er die tiefsten Farbenharmonien aller Zeiten.

In knappster Sprache drückt der Meister sich aus. Das kleine Blattwerk verschwindet, die Felsen steigen in großen Umrissen auf. Die senkrechte Linie beherrscht das Bild: eine scharfe Zweigliederung oder eine Betonung der Mitte steigern die Raumempfindung.

Wie im Bannerzeichen der Impressionisten stand „der Mensch in Luft und Licht"; so wurde das Schlagwort jener Gruppe Florentiner Künstler, der nächst Böcklin Hildebrandt und Marées angehörten, „der Mensch im

Raume". — Hildebrandt hat in seinem „Problem der Form" die Bedeutung der beiden Hauptrichtungen des Raumes, der Senkrechten zur Wagerechten, für die Skulptur theoretisch zur Geltung gebracht. In seinen Werken wie in den Bildern von Böcklin und Marées tritt die Betonung dieser Richtungen in die künstlerische Erscheinung. Es ist das Gesetz, das die antike Kunst und die italienische Frührenaissance bis auf Raffael beherrscht. Erst später begann der Aufbau in Form der Pyramide. Allmählich entwickelt sich daraus der Unfug der „malerischen Gruppierung", welche schließlich in den wüsten Menschenknäuel der Piloty-Schule ausartet.

Böcklin schränkt wieder die Darstellung auf wenig Personen ein. Wo er sich der Gewandung bedient, schließt sich diese eng an die Körperform an — statt reichbelaubter Bäume frühlingskahle oder herbstlich-entlaubte Stämme; so im ‚Frühlingstag' (Berliner Nationalgallerie), im ‚Frühlingsabend', in ‚Frühlings Erwachen', später in ‚Herbstgedanken'. Alles dient dazu, die Linien klar und bestimmt erscheinen zu lassen. Weite Wiesen, der Meereshorizont führen den Weg in die ferne Ebene. Die Figuren stehen oft in einfacher, senkrechter Linie da, so Odysseus (in ‚Odysseus und Kalypso'), ‚Drama' und ‚Veritas'.

Das was Böcklin für Deutschland für die Wiedergewinnung der einfachen Raumvorstellung that, ein Wiedererwecker des monumentalen Gefühls in der Malerei, that in Frankreich auf demselben Pfade der Schöpfer des modernen Fresko: Püvis de Chavannes.

Nicht nur die Richtungen, sondern die Maßverhältnisse im Raum gewinnen an Einfachheit. Stets hat er denselben eine hohe Bedeutung beigemessen. Bei Gelegenheit seines Petrarka-Bildes weist Böcklin selbst das Maßverhältnis

nach. „Zwar darf man," meint er, „bei der Komposition des Bildes nicht von demselben ausgehen. Wo aber etwas im Rhythmus der Darstellung oder in den Größenverhältnissen wohlthuend auf das Auge wirkt, liegt gewiß ein leicht zu übersehendes und ein wiederkehrendes Maßverhältnis zu Grunde".

Zur Gliederung in möglichst einfache Raumverhältnisse dient ein Bach, der das Gemälde durchschneidet. Er durchrieselt ‚die lachende Au', in der die Mädchen Blumen pflücken, er durchschneidet die Wiese, in der sinnend ein Weib in ‚Herbstgedanken' steht, er fließt zwischen den Dryaden und dem Pan in ‚Frühlings Erwachen' und rinnt durch die blumige Wiese des ‚Sommertags'. Überall in der Absicht, das Bild in zwei übersichtliche Teile zu zerlegen.

Besonders tritt jetzt Böcklins Neigung hervor, in die Mitte des Bildes ein wichtiges zeichnerisches Motiv zu legen: die Raumübersicht durch eine Figur, die in der Mitte steht, oder eine höchste Ausladung zu erleichtern.

Schon ‚Daphnis und Amaryllis' schneidet die Hälfte mit der Figur des Daphnis ab, im ‚Mörder mit den Furien' teilt die Mauer das Bild in zwei Hälften.

Wie der Hauptvorgang zur Steigerung der Wirkung in die Bildmitte verlegt wird, ist beim ‚Ritt des Todes' und beim ‚Kentaurenkampf' erwähnt.

In „Flora erweckt ihre Kinder" steht die Hauptfigur mit der Harfe in der Mitte. ‚Prometheus' stemmt sein Kniee, die höchste Ausladung im Bilde, gegen die Mitte. Im ‚Tanz um die Bacchussäule' des Züricher Aufenthalts bildet die weithin sichtbare Säule den Mittelpunkt. Selbst das einfache Landschaftsbild ‚Quell in der Felsschlucht' ist als Mittelbild symmetrisch herausgeschnitten.

Begnügt sich hier Böcklin durch eine Andeutung der Mitte, so schreitet er allmählich zum Mittelbild fort.

In der ‚Toteninsel' und später in der ‚Lebensinsel' steigt die Insel gleich weit vom Bildrand von beiden Seiten entfernt in die Höhe. Noch mehr kommt die Absicht in ‚Dichtung und Malerei' zum Ausdruck. Der Strahl der Fontäne schneidet das Bild in zwei vollkommen gleiche Hälften. Endlich erwächst aus dieser Neigung das symmetrische Bild. ‚Francesca da Rimini', ‚vita somnium breve' und schließlich aus Böcklins letzter Zeit ‚die Gartenlaube' sind die Quintessenz dieser Richtung. Geschichtlich liegt wohl die Anordnung des Altarbildes zu Grunde. Auch Botticelli im ‚Frühling' und in der ‚Geburt der Venus' bot Beispiele für die strenge Gliederung nicht biblischer Gegenstände. Künstlerisch bedingt wurde das Mittelbild bei Böcklin durch das Gefühl für räumlichen Stil.

Von den Einzelfiguren bildet die auf Wolken thronende ‚Klio' den Übergang zum Lapidarstil. Ausgeprägter erscheint er in der ‚Veritas', und den letzten Ausdruck herber Einfachheit erreicht er im ‚Drama' und in der ‚*ΜΟΥΣΑ ΣΕΜΝΗ*'. In strenger Senkrechter, mit eng umschlossenen Gewand thronen beide Figuren. In völlig gerader Perspektive liegen die Marmorfiguren vor uns, auf denen die Figur hoch überhalb den Stätten der Sterblichen thront. Die kleine Kette schneebedeckter Berge, die in weiter Ferne liegt, deutet den weiten Raum an, welcher die Figur gleichsam von dem Irdischen trennt. Dadurch wird der Eindruck des Einsam-Erhabenen gewonnen.

Die Alpenkette bei diesen einzelnen Figuren ist ein bedeutsames Zeichen dafür, wie Böcklin versucht, der Raumvorstellung die Tiefe zu geben. Um uns den ungeheuren

Abstand empfinden zu lassen, wo in wilder Einsamkeit die Kentauren mit einander ringen, wiegen tief unten im Thal winzige Cypressen ihr Haupt im Sturm. Im ‚Prometheus‘ wachsen unten am Fels noch einige Olivenbäume als räumlicher Maßstab für die aufgetürmten Felsen und den Riesenleib, für welche jeder Vergleich sonst fehlen würde.

Wenn im ‚Rückblick auf Italien‘ in Bildern wie ‚Sieh', es lacht die Au‘ oder ‚Flora, die ihre Kinder weckt‘ sich liebliche Fernsichten öffnen, wenn durch das Dunkel des heiligen Haines weiße Gebäude schimmern, wenn tief unter den Marmorstufen, auf denen Dichtung und Malerei thronen, ein winziges Wässerlein rinnt, von lichten Bäumen bestanden: der Maler schuf dies Fleckchen Erde nicht nur, um poetische Stimmung zu erwecken, sondern zum Zweck der Raumgestaltung.

Der Bach dient aber nicht nur zur Gliederung in möglichst einfache Raumverhältnisse: mit seinen perspektivischen Windungen soll er den Blick in die Tiefe führen. Um uns in die dritte Dimension möglichst hineinzutäuschen, führt eine Allee von Eichen in das Dunkel des heiligen Haines. Blumenteppiche breiten sich vor uns aus: in ihrer perspektivischen Verschiebung zeigen sie, wie weit der Raum sich nach hinten dehnt.

Ein anderes Mittel, die Tiefe zu gewinnen, ist die Überschneidung. Im ‚Meer‘ läßt Böcklin zu diesem Zweck die Harfe durch das Gesicht der Seefrau schneiden; im ‚Heiligtum des Herakles‘ überschneidet der Speer die Meeresfläche; im ‚Frühlingstag‘ wird das Zurückgehen der Villa in den zweiten Plan des Bildes durch die Durchschneidung der dunklen Baumgruppe durch den lichten Stamm erreicht.

Ein Maler, der mit Rücksicht auf stark farbige Fern-

wirkung den Dunst der Atmosphäre zur Raumgestaltung verschmäht, muß zu den stärksten linearen Mitteln greifen, die Pläne im Bilde zu gliedern.

Aber auch die Lage des Horizontes wird zum künstlerischem Ausdrucksmittel; „in den Meeresbildern liegt er so tief, als säße der Maler mit der Brust im Meer und atmete die salzige Luft."

Auch im Bildabschnitt das neue Raumgefühl; Stämme und Felsen werden vom oberen Bildrand abgeschnitten, so im ‚Frühlingstag', in ‚Frühlingserwachen', ‚Schweigen im Walde'.

Im Figurenbild war der geschichtliche Schritt zum modernen Bildabschnitt bereits von anderer Seite, von Menzel und von den Franzosen (Degas) unter dem Einfluß Japans bereits geschehen. Man gab nicht mehr das Ganze, sondern den wesentlichen Teil.

Ein Kunstwerk ist weder ein botanischer Garten, noch ein Panoptikum; es kommt nicht darauf an, die Gegenstände oder die Personen vollständig zu zeigen, sondern durch Abwägung der Verhältnisse eine Komposition zu schaffen. Das was man nicht zeigt, ergänzt die Phantasie.

Der ist nicht zu tadeln, der den Stimmungsgehalt im ‚Schweigen im Walde' in der Erfindung sucht. Auf der Gestaltung des wunderbaren Tieres, das die märchenhafte Reiterin trägt, auf dem Gegensatz des grünlichen Waldesdunkels und der hellen Lichtung beruht ein Teil Wirkung.

Cornelius Gurlitt sagt einmal, „Böcklins Bilder wirken durch innere Größe in der Abbildung riesig." Das Geheimnis scheint mir — die Knappheit der Darstellung im Raum. Böcklin giebt nur gerade so viel von den abgeschnittenen Stämmen, daß wir den ungeheuren Wald ahnen. Daß das Einhorn fast bis zum Bildrand ragt,

erhöht den Eindruck des Wunderbaren, Fabelhaften. Das Schlagende der Darstellung liegt im Räumlichen.

Das Bild ‚Frühling' ist nur auf zwei Richtungen komponiert, die dunkle, schräge Silhouette der epheubewachsenen Stämme zur Horizontale der Ferne und des Felsblocks. Die Figuren wachsen aus den Grundrichtungen empor. Keines Leitfadens bedarf es zur Belehrung, daß wir hier Dryaden vor uns haben. Aus dem Mitschwingen der Linie fühlen wir die Seele des Stammes.

Der Meister, den wir als Schöpfer des modernen Colorismus feiern, ging beim Entwurf seiner Bilder nicht von der Farbe, sondern von Räumlichen aus, von der Verteilung der Massen, von Schatten- und Lichtwerten. Daher sind seine ersten Entwürfe vorzugsweise Zeichnungen; von den Farbenskizzen, die sich erhalten, ist es fraglich, ob sie die erste Fassung des Gedankens geben.

„Beim Bilde muß man ohne Rücksicht auf Farbe anfangs nur auf Formen, Licht und Schatten ausgehen; Man muß sich nur durch die Freude an der schönen Form anfangs bestimmen lassen. Später aber klar sein, wo durch starke Farbe warm und kalt das Bild zu fördern sei!" Und ferner: „Die Hauptsache bleibt das schöne Verhältnis der Figuren." — „Das erste beim Bilde ist, den Lichtgang sich zu überlegen."

Alle diese bereits in den sechziger Jahren zu Schick gesprochenen Worte hat Böcklin auch später seinen Schülern eingeprägt.

Der stärkste Beleg für den künstlerischen Gehalt Böcklins auch ohne farbige Zuthat sind die Reproduktionen seiner Werke. Hier wird einem durch die Abstufungen von Schwarz und Weiß, durch die Wirkung der Silhouette erst klar, daß bei Böcklin die Komposition nichts weniger ist, als ein leeres Gerippe für den farbigen Ausdruck.

Aber auch Farbe und Technik dienen dazu, die Pläne im Bilde zu gestalten. Die vollsten Farbenaccorde, die Böcklin seit Ende der sechziger Jahre angeschlagen, schmelzen zu den feinsten Harmonien zusammen, während in ‚Frühlings Erwachen' 1880 bereits jene „Bauernblumenpracht" auftaucht, welche das Kennzeichen der Züricher Jahre wird.

Mit wenigen Farben scheinen einige seiner Bilder gemalt. In Weiß, Grün und Schwarz steigt der ‚heilige Hain' vor uns auf. Im ‚Schweigen im Walde', in der ‚Toteninsel', in ‚Prometheus', überall dieselbe Sparsamkeit und Leuchtkraft der Töne. Volle Farbenwerte werden zur Einheit verschmolzen. Das was in der Farbensprache als „monochrom" bezeichnet wird, das Überstrahlen des einen Tones auf den anderen, hat keiner bei so großer Farbenstärke wie Böcklin erreicht.

Böcklin hat nicht nur an den alten Bildern die Verteilung der Farbe studiert. Auch wissenschaftlich hat er sich mit den Fragen nach dem Zusammenstellen von Farbenverbindungen und nach den Gesetzen vom Zurückgehen der verschiedenen Farben beschäftigt.

Schon in Rom erörtert er wiederholt zu Schick die Fragen nach dem Charakter der Farbenverbindungen: „Jede Farbenstimmung habe ihren Charakter. Schwarz, grün, weiß wirken sehr ernst; rot, gelb, blau heiter. Die Stimmung schwarz, grün, weiß dulde allenfalls noch hellrosa, weil das die Komplementärfarbe von grün sei. Zinnober aber würde ganz unzulässig sein und den Charakter zerstören" — und bei Gelegenheit des Petrarka-Bildes: „Alle schwachen Unterschiede, nicht aufgelösten Harmonien, stimmen traurig, auch solche, die ihre Harmonie weit weg in etwas ganz Verschiedenartigem finden. Rosa und grün, Mennige und weiß wirken heiter, schwarz und

blaugrün, violett und grün stimmen traurig." In den Unterhaltungen mit Fritz Burckhardt in Basel bilden die Kontrastfarben, das Überstrahlen des einen Tons auf den andern einen immer wiederkehrenden Gesprächsstoff.

Anfangs der siebziger Jahre tritt er in München in persönliche Beziehung zu Professor von Bezold und studiert dessen Farbenlehre mit vielem Eifer.

Die Farben unseres Malkastens kommen niemals der objektiven Stärke der Farben in der Natur des Spektrums annähernd gleich. Auch hier gilt wie bei allen künstlerischem Gestalten die Übersetzung. Um einen gewissen Grad der Täuschung zu erreichen, gilt es, die Farbenverhältnisse möglichst richtig wiederzugeben. Die Änderung der Farbenwerte durch die dazwischenliegende Luftschicht mit wachsender Entfernung vom Beschauer bildet ein Hauptstudium des Malers. Ein Zurückgehen der verschiedenen Pläne im Bilde — die Raumillusion, ist ohne eine verhältnismäßige Richtigkeit der Farbenwerte undenkbar. Anders freilich sind die Verhältnisse in der feuchten Luft Hollands, anders in der schneidend klaren Luft des Arnothals. Hier, wo keine Nebel die Ferne verschleiern, leuchten rot und blau noch farbig in bedeutender Ferne.

Böcklin hat die sogenannten „Luftmaler" stets verachtet. Von Lindenschmidt meinte er einmal, „wenn er einen Krieger male, der ein Bein ausstreckt, so müsse er gleich die Luft zwischen beiden Beinen malen". Ebenso gering dachte er von Rembrandt. Es sei keine große Kunst, fast in einem Ton, nur durch Licht- und Schattenwerte Bilder zu malen. Ihm galt die Malerei als farbige Kunst.

Von jeher hat Böcklin bewußt die Farbenwerte der Natur übersetzt. Ihm handelte es sich wie in der Zeichnung so in der Farbe nicht um sklavische Nachahmung des

Naturbildes, sondern um Wiedergabe eines Natureindrucks. Deshalb verwirft er es, daß man vor dem Naturbild in das Gemälde hineinarbeite.*)

„Es ist unsinnig, durch Nebenhaltung der Natur das Bild hell zwingen zu wollen. Jedes Bild ist eine Harmonie in sich und ohne Beziehung zu der gegenwärtigen äußeren Natur. Man muß im Bilde nur die relativen Farben — Licht und Schattengegensätze geben wollen, denn den direkten Vergleich mit der Natur hält das größte Kunstwerk nicht aus.

Wenn man z. B. Rosen malt, so soll man nicht eine Rose daneben halten und nun die Rosenfarbe nachahmen wollen, sondern sich nur den Bau und die plastische Erscheinung dieser Blüte ansehen und so lange stimmen, bis sie zu den anderen Farben im Bilde eine rosenfarbene Erscheinung haben."

Böcklin dient die Farbe nicht, um einen Abglanz der wirklichen Welt oder den Zauber der Märchenwelt im Bilde festzuhalten: sie ist ihm der Grundpfeiler einer räumlichen Kunst. Mit dem Bestreben, Luft und Körperlichkeit in der Malerei täuschend wiederzugeben, sind ungebrochene Farben nicht vereinbar. In der Kunst muß man wählen; und Böcklin wählte mit bewußtem Anschluß an die niederländischen Meister des XV. Jahrhunderts in der Absicht auf Fernwirkung: die weithin sichtbare, strahlende Farbe.

So wurde Böcklins Ziel: mit den stärksten und gesättigtsten Tinten einen Eindruck wiederzugeben, ohne die Kraft der Farbe zu verlieren, die grellsten Werte zur Harmonie zu verschmelzen, durch richtiges Verhältnis innerhalb dieser Skala die Pläne im Bilde zu gliedern. In seinen Meisterwerken ist das Ziel erreicht.

---

*) Die Äußerung im Schick, „es sei wohl gut, von Zeit zu Zeit direkt von der Natur etwas auf das Bild zu bringen — man müsse es nur nachher nach Gutdünken verderben und seiner Idee anbequemen" — steht in Widerspruch mit allen mir bekannten späteren Äußerungen des Meisters.

Das künstlerische Schlußwort seines Programms für Farbe und Raum sprach er in Zürich in

‚vita somnium breve‘.

* * *

Wie in den denkwürdigen Florentiner Jahren Böcklin alle Farbenharmonien auf seiner Palette mischt, von den düstersten Stimmungen bis zum buntesten Farbenkonzert — so tönt aus seinen Bildern bald tiefes Weh, bald jubelnde Lust. In düsterem Ernst ragt die ‚Toteninsel‘ aus den Wogen; Jammer und dumpfe Verzweiflung erfüllt die ‚Kreuzabnahme‘. Von verhaltener Lust quellen die vielen Frühlingsbilder über; schelmisch lacht der Humor aus der ‚befreiten Angelika‘.

Auch in der Technik die größte Vielseitigkeit. Mit zartem Pinsel und rührender Versenkung in die Einzelheit ist die ‚Lautenspielerin‘ im Schlesischen Museum gemalt und der prächtige ‚Pan‘, der zwischen Säulenstumpfen hockt; ist die berühmte ‚Flora‘ geschaffen, die über blühende Wiesen eilt. Breit und einfach, in großen Flächen ist die ‚Toteninsel‘, ‚der heilige Hain‘ hingesetzt.

Böcklin steht jetzt ganz auf der Höhe der technischen Aufgaben, die er sich selbst gestellt. Auch hier das Bestreben, durch die Behandlung des Materials den Raum zu gestalten, die verschiedenen Pläne im Bilde zu trennen. Um den Hintergrund möglichst zurückgehen zu lassen: Beschränkung des Farbenauftrags auf ein Minimum. Deshalb wählt Böcklin mit Vorliebe die glattgeschliffne grundierte Holztafel, wo durch die dünnsten Lasuren und Benutzung des Grundes farbige Wirkung erreicht werden kann.

* * *

Den Schleier hat Böcklin seit Jahrzehnten zum Ausdrucksmittel malerischer Motive gemacht. Jetzt tauchen zum

erstenmal die sternenbesäten Gewandungen auf, zu denen ihn vielleicht wie zu den blumigen Fluren Botticelli angeregt hat. Aber Böcklin, der grübelnde Kopf, hat nie, ohne sich Rechenschaft von dem Warum zu geben, dergleichen nachgeahmt. Er, der sagte, „wenn man sich klar darüber sei, warum etwas schön wirke, so habe man mehr als durch vieles Studienzeichnen gelernt", hat die Gewandung absichtsvoll übernommen, um rätselhafter, unrealistischer zu wirken. In dem Sinne äußert er sich einmal zu Schick über das Gewand eines Merkur:

„dem Merkur möchte er ein goldnes Gewand malen; um Himmels willen keinen Stoff wie Tuch, den man mit der Elle messen könne. Hut vielleicht von Elfenbein, oder besser noch von einem Stoff, der gar nicht bekannt sei."

Seine Märchenwesen bezahlen keine Schneiderrechnungen und flicken keine Kleider wie die Boudoir-Damen und Fischweiber der Realisten. In seiner Landschaft wandeln Wesen, die wie der Duft einer entlegenen Kunstepoche erscheinen — ist es Antike? ist es Renaissance? Das Bild ist kaum archäologisch treu; es klingt mitunter an die oder jene Zeit an — oder gewandlos führt es uns ins Land der Märchen. Nur leise soll die Erinnerung an große Epochen erweckt werden, in denen wir uns die Menschen selbst als harmonisches Kunstwerk denken, denen das Genießen der Schönheit und das Ausklingen von künstlerischen Stimmungen Lebenszweck ist. Aber die Jungfräulein, die mit der Mandoline sie durchwandeln, die sinnend am Ufer des Baches stehen, sind Eins mit der Natur. So wird Böcklin der Schöpfer der modernen Stimmungsrenaissance.

* * *

Kunstinteresse haben wenige, Kunstverständnis einzelne, Kunsturteil alle. —

1884 erschien Guido Haucks Broschüre: die Gefilde der Seligen. Er erinnert an Schopenhauers Spruch: „Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen, wie vor einem Fürsten, abwartend, ob und was er zu ihm sprechen werde. Wie jener hat er auch nicht selbst zu antworten, denn sonst würde er sich nur selbst vernehmen". Eine nötige Mahnung an das Publikum, an die Kritik und an einen Teil der Künstler.

Die ‚Kreuzabnahme' war von der Münchener Kunstausstellung zurückgewiesen, von der Berliner Nationalgallerie, für welche sie bestimmt war, durch den Einfluß der Kaiserin Friedrich abgelehnt. Jahrelang lehnte sie Böcklin mißmutig an die Wand seines Ateliers. Der ‚Pietà' war es nicht viel besser ergangen. Sie thronte 1882 auf der Wiener Internationalen Ausstellung gerade über der Thüre — das will heißen: zuletzt mit Hängen und Würgen von der Jury angenommen. Als 1878 die ‚Gefilde der Seligen' erschienen, da erhob die Kritik ihr Zetergeschrei. Sie stürzte sich sofort auf die verzeichnete Frau, auf die steifen, hölzernen Schwäne. Guido Hauck, der warm für das Bild eintrat, hat sehr geistvoll das Bild als die Scene im zweiten Teil des Faust gedeutet, in der der Kentaur Chiron die Helena über den Peneios trägt. Aber Böcklin war nicht so geistreich — er hat niemals nur litterarische Vorgänge illustriert. Auf Grund eines Dichterwortes allein ist ihm nie ein Bild entstanden. Für sein Schaffen ist die Anekdote Cornelius Gurlitts bezeichnend: „Gretchen H..... hat einmal mit roten Schuhen im Gras gesessen und da ist mir gerade dabei dies Bild eingefallen": Böcklin ist Maler, seine Bilder entstehen aus einem malerischen Eindruck heraus. Das Litterarische kommt bei ihm so sehr in zweiter Linie, daß er seinen Gemälden selten Namen gab. Fragte man ihn, so nannte er sie: „ein

Bild". Die Benennungen stammen meistens von anderen — in den achtziger Jahren verrichtete Fritz Gurlitt oft die Taufe. ‚Spiel der Wellen', ‚Schweigen im Walde' sind seine fürs liebe Publikum gemachten Erfindungen.

Als Böcklin die Broschüre Haucks las, freute ihn wohl die künstlerische Anerkennung seiner ‚Gefilde' — „aber an Goethes Faust hätte er nicht gedacht". „Und doch, so ganz unrecht hat Hauck nicht gehabt" — meinte er einmal später — „Goethe und mir hat dasselbe vorgeschwebt: die Ufer des Arno".

Deutlicher kann das Ausgehen von einem Sinnenausdruck nicht bezeichnet werden.

Das heutige Geschlecht will das Bild nicht litterarisch, sondern künstlerisch zu verstehen suchen. Es fragt nicht, ob wir in dem Kentaur den weisen Chiron vor uns haben. Es sieht, wie mit allen Mitteln der Malerei das Hinüberschnen, das Hinüberziehen zu den seligen Gefilden geschildert wird. Lehrreich für diese Art Verstehen ist die Skizze zu dem Bild, wie dies bereits von H. A. Schmid in seinem Aufsatz über Böcklin erwähnt ist. Obgleich in der räumlichen Anordnung kaum vom fertigen Gemälde unterschieden, enthält die Skizze nichts von jenen scharfen Gegensätzen, die den künstlerischen Gedanken erst zu vollem Ausdruck bringen. Der Unterschied zwischen dem schwarzen, schweren Vordergrund und der lichten Ferne ist längst nicht so ausgeprägt. Die Umrißlinien wirken kleinlicher. Im fertigen Bilde soll der schwere Vordergrund das Sehnen nach der lockenden, duftigen Ferne erklären. Die bewegte Silhouette der Frau ist bewußt zu den einfachen lot- und wagerechten Linien der Landschaft gesteigert — um die Lebendigkeit des Hinüberstrebens zu veranschaulichen.

Bewußt sind die Schwäne hart und ausgeschnitten gemalt: sie sollen den Blick in die weiche Ferne lenken.

„Härten im Bilde sollen den Blick auf sich ziehen, wenn sie aber auf uninteressanten Stellen liegen, so wird der Blick nur einen Augenblick darauf ruhen und dann mit größerem Wohlgefallen auf Gesichtsformen, Figuren oder auf einer weichen Ferne, in sanftes gemütliches Dunkel übergehen und dort große Erquickung finden". (Schick.)

Es besteht zwischen Skizze und Bild meist bei Böcklin dasselbe Verhältnis wie zwischen der ersten Darstellung und der letzten Wiederholung desselben Gegenstandes — dasselbe wie zwischen den Werken des römischen Aufenthalts und der Florentiner Epoche. Auch hier ein Schaffen im Gegensatz zu dem des eingefleischten Naturalisten. Bei diesem enthält die Skizze meist den schnell erhaschten glücklichen Augenblick. Im Bild geht ihm oft die Frische des ersten Erfassens verloren. Umgekehrt bei Böcklin. Gegenüber der Skizze, der ersten Fassung enthält das eigentliche Bild oder die letzte Darstellung die Absicht des Malers in der überzeugendsten Form. Fortlassen des Unwesentlichen — Betonen des Hauptsächlichen: ein Unterstreichen des künstlerischen Gedankens. Zwischen dem ‚ersten Oktoberfest' und dem ‚Bacchanal', zwischen der ‚römischen Villa' bei Schack und dem ‚Frühlingstag' in der Berliner Nationalgallerie dieselbe Steigerung.

Was die ‚Villa am Meer' für die römische Zeit bedeutete, das wurde die ‚Toteninsel' für die Florentiner Periode. Dort die wehmutsvolle Einsamkeit des Lebens — hier die starre Ruhe des Todes. Die Frau in der ‚Villa am Meer' blickt noch hinaus in die Ferne. Für den Toten, den der stille Ruderer durch die schweigende Flut zur düsteren Ruhestätte führt, giebt es kein Sinnen mehr. Aufrecht im Totenhemd steht er vor dem bekränzten Sarge. Nur wenige Ruderschläge und das Ziel ist erreicht:

die steile Felseninsel mit düsteren Cypressen. Grabkammern tauchen allmählich aus dem Dunkel der Felswände auf — der Tote ist hier nicht allein: er war nicht der erste, er wird nicht der letzte sein, der hinüberrudert zur stillen Grabesstätte.

Das, was die ‚Villa am Meer' für die römische Zeit äußerlich bedeutete, wurde im gleichen Sinne die ‚Toteninsel' für die Florentiner Zeit: das gefeiertste Bild des Meisters. Mehrere Wiederholungen wurden ihm aufgetragen. Innerhalb der Wiederholung wiederum eine Steigerung der düsteren Wirkung. Immer steiler und höher türmen sich die Felsen auf. Immer knapper wird das Stück Luft zwischen Felswand und Bildrahmen. Die Cypressen, die zuerst die Felsen pyramidal überragen, stehen zuletzt eng eingekeilt zwischen den hochgetürmten Wänden, so daß der obere Abschnitt der Insel zuletzt eine starre Wagerechte bildet.

Bei Gelegenheit der ‚Wedekindschen Fresken' ward erwähnt, daß das Motiv bereits aus den Felsen des letzten Wandbildes aufzutauchen scheint.

An eine alte italienische Sage, in welcher der Tote sich selbst in den Sarg legt, soll Böcklin bei den figürlichen Darstellungen angeknüpft haben. Wie dem auch sei, die Gestalten im Boot gehören ebensogut in die versteinerte Tragik der Landschaft wie die wallenden Beter in den feierlichen Ernst des ‚heiligen Hains'. Die weißen Priester, die aus dem Dunkel der Eichen auftauchen, in taktmäßigem Schritt sich vor dem brennenden Altar würdevoll verneigen, erscheinen wie die Gestalten eines antiken Chors. Auch hier dieselbe Sparsamkeit der Farben wie in der ‚Toteninsel'. Wundervoll hat Böcklin es verstanden, die verschiedenen Farbenwerte des Weiß abzustufen in den zurückliegenden, durchschimmernden Gebäuden und den weißgekleideten Priestern im Vordergrund. Als einziger

bunter Klang in dieser Harmonie von Weiß, Grün und Schwarz steigt bläulich der Rauch der Flamme in die Höhe.

Ein Gegenstück getragenen Ernstes zum ‚heiligen Hain' schuf Böcklin im ‚Heiligtum des Herakles'. Die ‚Landschaftsskizze' dazu besitzt Herr von Heyl. Das Bild des Gottes und die feierlichen Hüter treten erst im Bild selbst auf.

Um die Grundstimmung des Ungeheuren, Gewaltigen zu geben, füllt das schlicht aufsteigende Gemäuer des Heiligtums fast ganz das Bild. Als zweiter dominierender Teil die dunkle Baummasse. Sie ist ein guter Beleg, was abgeschnittene Stämme auch für den Stimmungsgehalt bedeuten können: die Phantasie ergänzt sie ins Ungeheure.

Die vom Winde weggefegten rötlichen Blätter, die weißen, spritzenden Wogen, die leuchtend farbigen Gewänder der Hüter, wir möchten sie nicht entbehren: sie erhöhen das Feierlich-Machtvolle.

Die rote Kriegerfigur im Hintergrund des Breslauer Bildes ist eines von den vielen Beispielen, wie Böcklin die leuchtendsten Töne im Bilde zurückgehen heißt. Die vorderen knieenden Gestalten sind plastisch hervorgeholt; das Gold und Weiß ihrer Rüstungen fein im Wert abgewogen; die Raum-Wirkung ist durch alle möglichen linearen Mittel erhöht. Wir fühlen wohl die Schichten Meeresluft, die sich zwischen den Vorgang legen, ohne daß dieser selbst von irgend einem Dunst in seinem Glanze getrübt wird. Das Bild wurde 1880 für 8000 Mark für das Breslauer Museum erworben. —

In der zweiten Fassung (Berlin-Ginsberg) tritt Böcklins Stil wie gewöhnlich noch charakteristischer auf. Das Bild ist noch knapper in den Raum komponiert; der Horizont liegt tiefer, so daß der Beschauer gleichsam mit vor dem Heiligtum kniet.

Als stärkstes Pathos phantastischer Naturverdichtung entstand ‚Prometheus‘. In den Gewitterwolken, in die sich der Monte morello hüllte, soll Böcklin den Prometheus erblickt haben. Freilich nicht auf dem Präsentierbrett für denkfaule Beschauer liegt der traditionelle Halbgott. Aus türmenden Wolken entsteht vor uns der leidende Heros.

Kein Adler gemahnt an archäologisches Rüstzeug. Böcklin schuf eben seinen Prometheus — wie Äschylos den seinigen. ‚Prometheus‘ ist eine Harmonie in blau. Die jagenden Wolken, der steile Fels, das tobende Meer, alles Nüancen eines Tones. Das Ungeheure, Massige wird auch durch die Farbe zusammengefaßt. Als einziges Merkmal irdischer Erbärmlichkeit abweichend davon die kleinen Ölbäume, in grün gehalten und doch wundervoll mit dem Hauptton verschmolzen. Ängstlich klammern sie sich an den Fels, der Sturm droht sie zu entwurzeln. Auch hier enthält die zweite Fassung den Gedanken noch gesteigert. Die Felsen sind schroffer, unbewachsener; nur ein Paar an der Spitze spärlich belaubte Bäume werden vom Sturm gebogen. Noch höher und wilder schlagen die Wellen mit spritzendem Schaum an den Fels. In dieser ungeheuren Öde, in diesem Aufruhr der Natur löst sich aus den Schatten der Wolken der gefesselte Riesenleib. Oben eng vom Rahmen umschlossen fühlen wir doppelt die Größe des Gewaltigen, doppelt die Fesselung: unten die kleinen erbärmlichen Bäume geben den Maßstab irdischer Bedürftigkeit.

* * *

Abgerechnet einige unausgeführte landschaftliche Entwürfe werden die Landschaften ohne Figuren in der späten Zeit des Meisters äußerst selten. Als ein reicher Basler

während Böcklins Züricher Aufenthalt einmal eine solche bei ihm bestellen wollte, lehnte er es entschieden mit den Worten ab: „Das wäre gerade, als wenn ein alter Kerl noch Liebeslieder dichten wollte!“ Der ‚Quell in der Felsschlucht‘ und die ‚Ruine am Meer‘ mit ihren verschiedenen Wiederholungen — jedes eine tiefgetränkte, glutvolle Farbenharmonie — gehören unter die letzten wunderbaren Landschaften seines klassischen Stils.

Den großartigen ersten Gedanken zur ‚Ruine am Meer‘ besitzt Herr von Heyl. Ein Stück Burg am Meer, von Cypressen überragt, das Raben umfliegen. Eine große Ähnlichkeit mit der ‚Villa am Meer‘ bei Schwarzenbach läßt diesen Entwurf als ein lehrreiches Beispiel erscheinen, wie bei Böcklin sich allmählich ein Motiv aus dem anderen entwickelt. In der Stimmung von unheimlichem romantischem Zauber steht dieser Entwurf wohl der ‚Ruine am Meer‘ näher, mit deren Entstehung er auch zeitlich mehr zusammenfällt.

Zwischen dem ersten ausgeführten Bild der ‚Ruine am Meer‘ (Thorsch-Wien) und der letzten Fassung als ‚Burgruine‘ des Züricher Aufenthalts welche Wandlung! Anfangs erscheinen noch Sträucher und Büsche; das erhaltene Mauerwerk mahnt noch, daß Menschen hier einst gehaust. Vögelschwärme fliegen auf. In den späteren Bildern ragt die Ruine mächtiger, verlassener in den knappen Rahmen, welcher die wild wehenden Cypressen überschneidet. Aber noch haben nicht die Naturmächte alles Menschenwerk zu zerstören vermocht: ein Säulenthor mit den Spuren verwitterter Bemalung zeugt von verflossener Herrlichkeit. In der letzten Darstellung (Martius-Bonn) nichts als ein öder Trümmerhaufe, nicht Baum, nicht Strauch grünt hier mehr — nur noch ein Denkmal von der Kraft der vernichtenden Naturgewalten. Um die Übermacht der

Elemente fühlbar zu machen, ist die Burg tief herunter in die Bild-Ecke gerückt. Kein Horizont ist sichtbar. Wogen und Sturm feiern ihre wilde Hochzeit miteinander und drohen die letzten Trümmer der Burg in ihren tollen Tanz mitzureißen. Das Geschwader Vögel ist längst verschwunden, nur zwei einsame Adler ziehen ihre Kreise um die einst so stolze Feste, als königliches Grabgeleit.

Es ist als habe der Künstler in den verschiedenen Darstellungen die Geschichte der Ruine und ihren Verfall von Jahrhundert zu Jahrhundert erzählt.

* * *

Wie allmählich die Landschaft ohne figürliche Darstellung ganz aus den späteren Gemälden des Meisters verschwindet, so überwiegen immer mehr die Bilder, in denen die Figur mindestens gleichwertig in der Landschaft steht. Nur im ‚Sommertag', im ‚Frühlingstag', im ‚heiligen Hain', im ‚Heiligtum des Herakles', im ‚Kampf auf der Brücke' sind die Figuren räumlich der Landschaft untergeordnet. Immer mehr steht die Figur der Landschaft ebenbürtig zur Seite. In der ‚Flora', in der ‚Meeresbrandung' und in der Märchenjungfrau, die im Waldesdickicht auf dem rätselhaften Einhorn nur Sonntagskindern erscheinen mag, werden die Einzelwesen, in denen die Stimmung der Landschaft sich verkörpert, zu Hauptträgern der Darstellung.

Ebenso gewinnt im Gruppenbild das Figürliche an Bedeutung, an Selbständigkeit. In den ‚Frühlingsliedern' — in ‚Frühlings-Erwachen' — im ‚Frühlings-Abend' ist das Hauptgewicht auf das Figürliche selbst gelegt. Wo sich Entwürfe erhalten haben, ist in dem einen Fall, z. B. im ‚Heiligtum des Herakles', zuerst der Landschaftsentwurf ohne Figur, im

anderen Fall (‚Frühlingslieder‘) zuerst das Figürliche, ohne Landschaft entstanden!

Wichtiger als das Raumverhältnis der Figur ist ihre verschiedene innere Bedeutung für den Gehalt der Bilder. Man könnte eine Gruppe bilden, in denen die Geschöpfe nichts sind als ein elementarer Stimmungsausdruck — sie sind so sehr die Verdichtung der Natur selbst, daß sie kein eigenes Leben führen. Sie weisen auf nichts außerhalb des Bildes selbst vor- oder rückwärts: sie haben keine Vergangenheit, keine Zukunft. Hierher gehören sämtliche Frühlingsbilder, das ‚Schweigen im Walde‘, ‚Meeresbrandung‘, selbst die ‚Toteninsel‘, der ‚heilige Hain‘ und ‚Prometheus‘. In der ‚Toteninsel‘ verbietet der feierliche Augenblick die Frage nach dem „woher“. Wir können uns den ‚heiligen Hain‘ nicht ohne opfernde Priester, die Priester nicht vor oder nach dem Opfer vorstellen. Wir sehen nur den ewig gefesselten, wir denken nicht an den befreiten ‚Prometheus‘!

Hier ist kein Gegenüberstellen des Kulturmenschen neben oder über die Natur, kein schmerzvolles Zurücksehnen an ihren Busen, sondern ein vollkommenes Aufgehen in ihr. Der Künstler steht selbst der Schöpfung frisch und unberührt gegenüber. Es ist, als hörte er zum erstenmale das Rauschen der Blätter, das Brausen der Wogen; als blaute der Frühlingshimmel zum erstenmal über ihm. Und aus dieser Empfindung heraus, von keiner Schulmythologie überliefert, eilt ‚Flora‘ auf Sammetschuhen über die Fluren und überschüttet uns aus ihrem Blumenkorb mit bunten Gaben, wie ein Symbol der blütenreichen Florentiner Zeit.

In einem Hain am Arno-Flusse lag 60 Jahre zuvor ein Dichter und schrieb die „Ode an den Westwind“. Shelley wäre der einzige, der einen Text für Böcklins Bilder hatte schreiben können. Hier ist ein wahlverwandtes

Naturempfinden! Auch er steht der Natur unhistorisch gegenüber.

Böcklins ‚Meeresbrandung', Shelleys ‚Wolke', Böcklins ‚Flora', Shelleys ‚Arethusa' hat derselbe Geist geschaffen. Klingt das nicht wie die Schilderung einer Schwester der Flora?

„Her steps paved with green
The downward ravine
Which slopes to the western gleams:
And gliding and springing
She went, ever singing
In murmurs as soft as sleep
The earth seemed to love her
And Heaven smiled above her,
As she lingered towards the deep.

* * *

Eine andere Gruppe Bilder führt den Gedanken auf eine Geschichte — sie haben ein gewisses novellistisches Interesse.

Nicht als ob das novellische Bild erst jetzt auftauchte; ‚der Mord im Schloßgarten', ‚der Mörder und die Furien', verschiedene Bilder, deren Motiv Ariost entnommen ist, sind einige Beispiele dieses — wenn man will — epischen Stils. Es geschieht in diesen Bildern etwas, was die Phantasie über den Bildrand hinaus zu Fragen anregt. Ist es die in die Rumpelkammer ästhetischen Rüstzeugs geworfene Anekdote, die Böcklin, der Bahnbrecher eines neuen Stils, hervorholt?

Jedenfalls nicht im Sinn der Düsseldorfer Schule. Das Ausgehen vom Sinneneindruck, vom Räumlichen, von Schatten und Farbenwerten hat ihn bewahrt, ein Illustrator litterarischer Ereignisse zu werden. Freilich er ist nicht nur der große Stimmungsmaler, er ist der große Erzähler. Aber er denkt von vornherein mit

malerischen Mitteln. Wenn vielleicht in den Alterswerken die Hand nicht mehr die genügende Kraft besitzt, den malerischen Gedanken malerisch zu verkörpern — den Werken seines reifen Stiles gegenüber darf Meuniers Urteil über Böcklin nicht als Vorwurf gelten: „c'est une peinture littéraire".

Böcklin selbst kannte genau die Grenzen seiner Kunst. „So etwas läßt sich nicht malen", gab er einst einer Bestellerin eines Bildes zur Antwort. Statt des Bildes über das vorgeschriebene Motiv sandte er ihr am anderen Tage ein Gedicht (s. Kap. XIX).

Böcklin, den Erzähler, hat von jeher Ariosts ‚Rasender Roland' gereizt. In die Münchner Zeit fallen drei Bilder, welche auf dies Gedicht zurückgehen: der feierliche ‚heilige Hain von einem Einhorn bewacht' in der Schackschen Gallerie und zwei Bilder humoristischen Inhalts, ‚Astolf mit dem Haupte Drills' und ‚Angelika von einem Drachen bewacht'. Im ‚Kampf auf der Brücke', im ‚Abenteurer', einem in Zürich begonnenen Gemälde, das noch heute in seinem Atelier unvollendet steht, kehrt Böcklin wieder zu seinem Lieblingsdichter zurück. — Die ‚befreite Angelika' gehört sowohl in der einfachen Komposition als in ihrer leuchtenden Farbenpracht unter die Meisterwerke, nur in der Abstufung zweier Farben gemalt: blau und rot. Eine tiefblaue Sommerluft mit weißlichen Wolken, grünlichblau der getötete Drache, stahlblau die Rüstung des Ritters. Der Mantel, in den der schamvolle Ritter die Jungfrau hüllen will: ein warmes Braunrot; ein tiefes Rot das rinnende Drachenblut, und als hellster, leuchtendster Farbenfleck der fast in Zinnober übergehende Helmbusch des Ritters. Das Bild ist ganz episch. Mit behaglichem Humor führt uns der Künstler in den Zeitpunkt vor dem

Geschehenen. Die dreifache Verwundung des Drachens zeigt, wie oft der ungeschickte Ritter vorbeigehauen hat. Das in zwei Teile gespaltene Untier schleudert Blicke voll wütender Eifersucht auf den Befreier, welcher nach allen Regeln des Anstands die nackte Dame in einen Mantel hüllt. Der verängstigte Ausdruck der bis über die Ohren schamvoll errötenden Schönen, welcher der Ritter nicht minder gefahrbringend als der Drache erscheint, führen uns wie der eifersüchtige Ausdruck des Untiers prophetisch in die Zukunft der Geschichte.

Ein Seitenstück ernster Epik ist ‚Der Abenteurer'. Auch hier im Bilde selbst in wenigen Strichen eine Geschichte angedeutet. Hinten auf ferner See das Schiff, das den Ritter gebracht, führt in die Vergangenheit. An ein ödes Meeresufer hat ihn das Geschick verschlagen. Vom strahlend blauen Himmel brennt die Sonne herab; ermüdet hat er den Helm vom Haupt genommen. Das Pferd schnubbert unfroh und scharrt am Boden. Was wittert das Streitroß dort? Gebleichtes Menschengebein taucht aus dem Sand unheilverkündend auf. Höchste Einfachheit in der Farbe und räumlichen Wirkung. Wie fein abgewogen wirkt das Schiff in der Ferne als einziger, etwas dunkler Punkt neben der tiefen Silhouette des Reiters! Astolfs Reise zu Galigorant (Rasender Roland, 15. Gesang) soll dem Bilde zu Grunde liegen.

In den ‚Schatzhüter' ist ein wunderbares Märchen hineingeheimnißt. Aus den bleichen Gesichtern in ‚Charons Nachen' taucht eine ganze Vergangenheit auf. In den ‚Seeräubern, die ein Schloß überfallen' kehrt das Motiv des ‚Burgbrandes' wieder. In der letzten Fassung, die in die Züricher Jahre fällt, die höchste Steigerung in knappster Form. Die Naturgewalten wirken mächtiger; höher schlägt die Lohe zum Himmel, wilder tobt das Meer.

Die Gebäude und Schiffe mit den Räubern dazu in wenigen großen Linien. —

In ‚Odysseus und Kalypso' wird mit den sparsamsten Mitteln ein ganzes Lebensschicksal erzählt. Selbst ohne den Namen im Katalog würde man fragen nach dem Woher und Wohin der Gestalten. Sie deuten eine ganze Vergangenheit an, sie führen fragend in die Zukunft. Ein Begebnis ist hier mit der Sehnsuchtsstimmung verquickt.

Nur brauner Fels und bläuliches Meer. Nur zwei Figuren in dieser Steinöde.' Vorn vor der Höhle die Nymphe, die sich nach dem umwendet, der durch ungeheuren Raum von ihr getrennt, starr, bewegungslos in das Meer sieht — die verkörperte Sehnsucht.

* * *

Es wäre ein gewagtes Unternehmen, Böcklins Entwicklungsgang fest umranden zu wollen. Sein vielseitiger Geist hat sich nie damit begnügt, selbst innerhalb einer kurzen Spanne Zeit nur ein Problem zu lösen. Die Florentiner Zeit ist auch hierfür beweiskräftig. Gerade in den Jahren der Farbenbeschränkung, wo Bilder wie die ‚Toteninsel' (1880), ‚Odysseus und Kalypso' (1881) entstehen, schwirren auf einmal in ‚Frühlings Erwachen' (1880) die buntesten und grellsten Töne durcheinander. Und mit der Farbe wechselt Stimmung und Technik.

Bald bannt seine einfache, herbe Linie in die Empfindung antiker Kunst, bald führt uns seine Hand durch liebevoll mit Blüten geschmückte Fluren des Quattrocento. Neben leeren Köpfen (wie Kalypso) Gestalten voll persönlichsten Lebens.

Hat das ‚Spiel der Wellen' (1882) die Menge durch die sprechende Lebendigkeit seiner Figuren erobert, die sich jedem einprägen müssen, oder durch die vollendete

Technik, die selbst den Laien verblüfft? Nur Böcklin konnte das Wasser so blau, so durchsichtig malen. In herrlichem Farbengegensatz taucht ein Paar aus der Flut: der lichte Frauenleib eines verängstigten, weißblonden Meerfräuleins, neben dem wettergebräuntem Körper eines bejahrten Tritonen, der ihr ritterlich bei der Flucht hilft. Denn hinter ihnen kommt ein bronzefarbener Seekentaur hergesprengt, der auf Liebesabenteuer ausgeht. Das Meermädchen, das fast besinnunglos vor Angst ist, der Meermann, der sich vor Lachen schüttelt, und der wütend prustende Kentaur, der sich in seiner Liebeshoffnung betrogen sieht — das sind Typen, die zum festen Bestand jedes kunstliebenden Gehirns gehören müßten. Hier ist lebendiges, persönliches Leben auch in den Köpfen, selbst in dem der Seefrau, die halb lüstern, halb höhnisch dem Vorgang zuschaut.

Die Komposition ist auf das Sorgfältigste abgewogen. Von besonderer Feinheit ist die Wiederholung des Linienzuges der vorderen Gruppe in der hinteren Welle, wodurch die Vorstellung von dem Rythmus des Wogens noch gesteigert wird.

Leicht und märchenhaft wie das Gebilde, ist seine Entstehung. Ein Schüler erzählt, wie der Blumenmaler Swertschkoff Böcklin einmal eine braun grundierte Leinewand, die ihm für seine Blumen zu groß geraten, zur Verfügung gestellt.

„An einem Sonntag, als alles um ihn still war, begann er auf dieser Leinwand ein neues Bild. Mit farblosem Wasser skizzierte er vor den Augen eines erstaunten Schülers auf dunklem Grunde das Bild, das keiner auch nur aus einer Vorarbeit kannte. Als die Hauptlinien feststanden und das Wasser aufzutrocknen und zu verlöschen begann, wurde mit Kreide den nassen Strichen und den aufgetrockneten Rändern, die diese hinterlassen hatten, nachgefahren, und von neuem entstand die Komposition. Nach siebenzehn Tagen soll die große Meeresnovelle beendet worden sein."

Das Bild, heute das Wallfahrtsziel jedes Besuchers der neuen Pinakothek, wurde vor einem Dutzend Jahren von dem Sprachrohr Münchens mit ein Paar geschmacklosen Witzen abgethan. Die Wiege der ‚Meerjungfrau' habe in Küßnacht gestanden! Und der Triton, der ihr eben Schwimmunterricht erteilt, habe sicher früher Molken von der Ebenalp ins Weißbad getragen. Der dicke Herr hinten, der mit viel Teilnahme die Waden einer eben untertauchenden Nereide vom Thunersee studiert, hat sicherlich im Künstlergütli seinen Geschmack an so etwas ausgebildet. Er sei dabei kaum zum erstenmal in die blaue Tinte geraten.

Die schlimmste Kritik aber erfuhr das Bild — von der Polizei. Im Jahre 1889 wurde die Abbildung in Zürich als anstoßerregend verboten, und 1899 mußte es — wenigstens vorübergehend — aus einem Berliner Schaufenster entfernt werden.

Das einem Künstler, dem jede Lüsternheit fern liegt! In allen Bildern, in denen er das Liebesweben der Natur darstellt, entweder ein zartes, keusches Liebeswerben (vom ‚Daphnis und Amaryllis' an bis zu dem Paar in ‚Venus Genetrix') oder ein behaglicher Humor, der den Schwerpunkt der Darstellung in das Charakteristische und nie in das Geschlechtlich-Sinnliche verlegt.

Den Ausdruck weiblicher Angst in ähnlichen heiklen Lagen, wie des Seefräuleins im ‚Spiel der Wellen', hat Böcklin bereits früher geschildert. So in den beiden Bildern der ‚Angelika', so in den ‚zwei fischenden Panen', die ein Meerweibchen im Netz gefangen. Aber diese zottigen Gesellen sind nur Vorläufer jener beiden köstlichen Paare von Faunen, die eine schlafende Schöne im Walde entdecken. Einmal ist's Diana; der Köcher ist ihr entfallen; tiefer Atem haucht aus den geöffneten Lippen.

Über Steingeröll sind die Kerle hinübergeklettert. Gebannt von dem holden Wunder, wagen sie sich nicht von der Stelle zu rühren, und doch blickt die Begierde aus den Augen. Aber die Eifersucht des einen der wilden Kumpane hält den andern fest umklammert; keiner vermag sich zu regen: die Verehrung muß sich notgedrungen in ritterlichen Grenzen halten.

Die Bewundrer der Nymphe haben keine anderen als platonische Gefühle. Den verzückten Kopf schräg aufs Ohr gelegt schaut der eine Waldmensch sie an; die Kürbisflasche ist ihm entglitten; fromm und anbetend hat der andere die Hände gekreuzt. „Die Sterne, die begehrt man nicht, man freut sich ihrer Pracht."

Sind es die Waldmenschen dieser Bilder, die bis auf die Knöchel der affenartigen Tatzen künstlerisch gefühlt sind — ist es die Farbenpracht der Diana, die es uns angethan hat, oder der feuchte, rieslige Waldeszauber in dem Nymphenbilde?

Was Böcklin in der Schilderung seiner Zeitgenossen nicht wurde, in der Schilderung der zeitlosen Existenzen der Märchenwesen ist er es: der große Charakteristiker, der Lenbach der Faune und Nixen.

Während Böcklin in Florenz Werk auf Werk in die Heimat sandte, die wir heute in den Ruhmeskranz der deutschen Malerei flechten, standen Kritik und Publikum ratlos, aber leider nicht sprachlos vor seinen Schöpfungen. Den Böcklin der römischen und der Weimarauer Tage konnte man aus den Zeitbedingungen verstehen, an welche Böcklin damals anknüpfte. Allmählich war die Brücke zu den Zeitgenossen abgebrochen; man konnte Böcklin nur begreifen, wenn man versuchte, ihm selbst in seiner Entwicklung zu folgen.

XIII

Die Entwürfe zu Fresken für das Breslauer Museum

1881

Ein eigenes Kapitel der Florentiner Zeit bildet die Geschichte der Entwürfe für das Breslauer Museum. Die fünf Briefe von Böcklin an den damaligen Direktor Albert Berg, mit dem er eng befreundet war, sind ein wichtiger Beleg für die Auffassung, welche der reife Meister von einer großen räumlichen Kunst hatte. Die Verhandlungen über diese Entwürfe mit der Landeskunstkommission und ihr endliches Verlaufen im Sande bilden den kleinlichen Hintergrund einer verständnislosen Zeit, von dem die Gestalt des Meisters sich hell ablöst. „Fertur lux in tenebras" — Worte, die Böcklin als Überschrift für die erste Trilogie wählte — passen sie nicht auch auf Böcklin selbst?

In Breslau bestand damals nur eine kleine Gemeinde, die Verständnis und Herz für die neue Kunst hatte. Zu ihr gehörte der Direktor des neubegründeten Schlesischen Museums Berg, Herr von Korn und der Justizrat von Schneider.

Ende des Jahres 1880 begannen Verhandlungen zwischen Berg und Böcklin über die Wandbilder im Treppenhaus des Museums. Die Decke desselben war bereits von Schaller mit Bildern aus der Prometheussage bemalt

worden. Aber der wichtigste und wirksamste Raum, die zwei gegenüberliegenden Wandflächen, standen einstweilen noch leer. Jede dieser Seiten wird durch Halbsäulen von dunkelrotem Stuck und eine Blendarchitektur in je drei Teile geteilt, so daß der Gedanke der Anordnung in zwei Trilogien sich von selbst ergab. Das Erwachen der Kultur und das Aufblühen der Künste unter dem Einfluß des Christentums in Schlesien, das war etwa das Thema, das man dem Künstler gestellt. Böcklin faßte die Aufgabe im großen Stil, ohne den vaterländischen Beigeschmack. „Fertur lux in tenebras" schrieb er in diesem Sinne über den Entwurf der ersten Wand. „In luce florent artes", so dachte er sich den Titel der gegenüberliegenden Trilogie. Besonderen Wert auf die Worte legte der Künstler nicht.

„Auf die Worte auf dem Schilde gebe ich nicht viel. Es fällt mir nur für jetzt nichts Besseres ein. Jedenfalls sind Künstlernamen an dieser Stelle nicht passend und müßte etwas Zusammenhängendes, zu den Bildern passendes gesucht werden. Es findet sich vielleicht jemand, dem eine gute Idee kommt. Das Wort Licht in der Mitte wäre immerhin erwünscht" (8. März 81).

und (am 1. Mai 1881):

„Was Ihre Hauptfrage anbelangt, so scheint mir dieselbe am einfachsten zu lösen, wenn wir an dem Begriff Licht festhalten und wie durch das Christentum in Schlesien Licht wurde, so auch im Lichte die Künste blühen lassen. Das Motto wäre ungefähr so: in luce florent artes. Auf diese Weise kommt das Ganze in Zusammenhang und in direkte Beziehung zum Museum. Die Idee einer schlesischen Geschichte ist gerettet."

Böcklin, dem Berg eine Farbenskizze der architektonischen Umgebung einsandte, erkannte sofort, daß das kleinliche Ornament, welches die Felder begrenzte und auch heute noch umgiebt, keinen einheitlichen Rahmen für die Bilder abgeben würde. So schuf er in einer gemalten Bogenarchitektur, welche eine Halle veranschaulicht, den ruhigen

Hintergrund für die Gemälde. Seine Erwägungen, die vor allem in dem Bestreben wurzeln, eine möglichst vollkommene Raumtäuschung zu schaffen, setzt er ausführlich in einem Briefe an Berg auseinander.

„Während der Arbeit kam mir immer deutlicher die Überzeugung, daß die Architektur zwischen den Säulen nicht relief, sondern nur gemalt sein müsse. Sie stellt eine Halle hinter freistehenden Säulen dar, welche folglich so entschieden wie möglich von derselben entfernt werden muß. Haben nun die bogentragenden Pfeiler Sockel und Kapitäle im Relief, so schneiden dieselbe die gerade Linie der Säule durch und heben so alle Illusion auf, daß zwischen Säulen und Bogen Raum sei. Der zweite Grund gegen das Relief ist der, daß es auf die Bildfläche, die doch so täuschend als möglich Raum darstellen soll, Schatten wirft und so ganz deutlich zeigt, daß dies nicht Raum, sondern eine ganz solide Fläche ist, also schon dem Beschauer auf den ersten Blick unumstößlich klar macht, daß wir hier nicht Wirkliches, sondern nur Gemaltes vor sich habe. Denken Sie sich, verehrter Herr, beim mittleren Bild z. B. eine dunkle Unteransicht des Bogens mit den unbarmherzigen Schlagschatten, so wird jedes fernere Wort überflüssig sein." (8. März 1881.)

Böcklin wollte eben nicht einzelne Bilder malen, sondern den höchsten Begriff einer großen räumlichen Kunst in diesen Bildern ausdrücken. Darum kommt er immer wieder auf das Zusammenstimmen der Bilder mit der Umgebung, auf die Raumbedingungen zurück. Schon bei der Skizze will er dies berücksichtigen.

„Ich halte nämlich für notwendig nicht nur die einzelnen Bilder darzustellen, sondern die malerische Gesamtwirkung der Wand mit den Gemälden, damit sowohl das Kuratorium als das Publikum, das doch auch zu berücksichtigen ist, sich eine ungefähre Idee von der dekorativen Erscheinung machen können."

und (4. Jan. 1881):

„Da mir die Gesamtwirkung der Bilder mit der Wand als künstlerisch durchaus notwendig scheint, so habe ich, um das dem Beschauer möglichst klar darzustellen, die Architektur dazu gemalt." (8. März 1881.)

Im März war die ziemlich beträchtliche Skizze von 4,25 m Länge und 2,41 m Höhe zum Versand nach Breslau bereit. Als Vorwurf für das Mittelbild ist Christus als Quelle des Lichtes gedacht. Im linken Seitenbild die erschreckten Heiden, rechts die gläubige, bekehrte Menge.

Das Geheimnis, eine machtvolle Wirkung im Raum zu erzielen durch Ausnutzung malerischer Gegensätze, ist hier vom Meister bewußt erreicht. Im Mittelbild ist alles licht übergossen. Nicht in der Glorie der Auferstehung tritt Christus aus dem Strahlenkranz, kein pathetischer Heiland, der bereits zur rechten Hand Gottes gesessen. Es ist der Menschensohn, der unsägliches Leid getragen. Noch mit Dornenkrone und Lendentuch ist er eben vom Kreuz gestiegen und beugt sich leicht vornüber zur armseligen Menschheit. Von feinster künstlerischer Empfindung ist die Bewegung der Arme: er zeigt wohl dabei die Wundenmale an den Händen, aber er öffnet sie zugleich liebevoll: Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. So *steht* er nicht auf der lichten Höhe über dem Gestrüpp zu seinen Füßen, sondern er *schreitet* leise, fast „unsicher tappend mit den vom Holze gelösten Gliedern", zu den Menschen hernieder. Dicht hinter ihm im vollen Gegensatz der Bewegung steht fest, mit hochaufgerichtetem Haupt, eine bärtige Gestalt in violettem Mantel; das Schwert in der Hand deutet auf Petrus. Links hinter Christus, etwas entfernter, mit weicher Neigung, in ein rot und weißes Gewand gehüllt, ein lockiger Jüngling, der ein Pergament entrollt — Johannes.

Die beiden Seitenbilder sind zu der Mitte im dunklen Gegensatz gehalten; beide aber wieder unter sich abgestuft. Das tiefe Dunkel eines Urwaldes, in den nur vereinzelte Strahlen des göttlichen Lichtes dringen, giebt die

Stimmung für das linke Seitenbild an. Hinten ein verlassener Opferaltar, von dem in blindem Schreck die Heiden flüchten.

Wiederum als Gegensatz dazu die rechte helle Landschaft, in der die Schar der Gläubigen hingesunken ist oder herzuströmt. Auch in der Anordnung der Figuren ist alles auf Gegensatz berechnet. Im linken Bild wird der Vorgang nur durch wenige große Gestalten erzählt, im rechten Seitenbild kniet eine dichtgedrängte Menge. Für beide Bilder bildet das Mittelbild den Ausgang und den Ruhepunkt. Die Bewegung beginnt von hier und pflanzt sich nach beiden Seiten fort, um an den Rändern die größte Schwellung zu erreichen. Im linken Seitenbild beugt sich die dem Opferaltar zunächststehende Figur nur entsetzt zurück, von den Strahlen getroffen, die folgenden fliehen in jäher Hast; die vorderste Gestalt ist als äußerste Steigerung bereits zur Erde gestürzt.

Die Gruppe begeisterter Zuhörer, die sich an der anderen Seite des Mittelbildes dicht an Johannes fügt, kniet in gläubiger Hingebung still am Boden; erst dahinter beginnt die Bewegung; man fühlt das Herzudrängen der Menge. Ein Greis eilt herbei mit erhobenen Armen: auch er will seinen Teil am neuen Bunde. Ganz am Rande eine Frau mit einem Kind auf dem Arm, ein größeres klammert sich an ihren Schoß; in leidenschaftlicher Geberde hebt sie fragend die Hand: „Soll auch mir die Botschaft gelten?“

Gegensätze innerhalb der einzelnen Trilogie, Gegensätze zwischen den beiden gegenüberliegenden Trilogieen selbst — das war die Wirkung, die Böcklin vorschwebte. Der Plan für die zweite Wand war bei ihm gereift.

„Den drei Bildern mit Christus als Haupterscheinung darf allerdings keine andere Hauptfigur entgegengestellt werden, das

würde die Wirkung beiderseitig aufheben. Nur durch starke Kontraste ist es hier noch möglich, von neuem die Aufmerksamkeit zu fesseln. Dem ernsten Auftreten des Christus die anmutigste Scene gegenüber zu stellen, was sich eben erfinden läßt von Blühen der Künste — Musenhain mit Bergen — allgemeine Heiterkeit, Dichter im Gebüsch, Vögel auf den Zweigen, helle Frühlingsluft, Blick auf ferne Stadt, Boten u. s. w. Was ließe sich da alles machen und wie würde das gehoben durch den ernsten Ton des gegenüberstehenden Bildes!" (1. Mai 1881.)

In einem Briefe vom 21. Juli 1881 erklärt sich Böcklin bereit, den Entwurf für die zweite Wand zu malen. „Mir ist die Sache selbst ans Herz gewachsen." Als Honorar verlangt er 5000 Mark für einen, 10 000 Mark für beide Entwürfe, für die Ausführung des Ganzen an Ort und Stelle — eine Übersiedlung nach Breslau war seit Mai in Aussicht genommen — einschließlich Skizzen und Auslagen 60 000 Mark.

Das Schlesische Museum, das keine staatliche, sondern nur eine Provinzial-Anstalt war, konnte aus eigenen Mitteln die Summe nicht aufbringen. Berg wendet sich deshalb mit der Bitte um Unterstützung durch die Hälfte oder ein Drittel der ausbedungenen Summe an das Ministerium. Man verspricht einen Beitrag, knüpft ihn aber an Bedingungen, die schlechterdings unerfüllbar sind. Unerfüllbar einesteils, da sie Böcklin dazu zwingen, seinen künstlerischen Gedanken aufzugeben, andrerseits unmögliche architektonische Veränderungen des Treppenhauses selbst verlangen. Durch Abänderung der Dreiteilung der Komposition und Wegschaffung der trennenden Säulen soll Böcklin neue Entwürfe schaffen, in denen die Landschaft der Hauptgegenstand ist. Besonders scheint das Mittelbild durch die Auffassung des Christus bei der Landeskunstkommission Anstoß erregt zu haben. In demselben Beschluß vom 15. Februar 1882

verspricht man, die vorgelegten Entwürfe für die Berliner Nationalgallerie anzukaufen. Privatim war Böcklin schon am 29. November brieflich die Entscheidung des Ministeriums durch Berg mitgeteilt worden.

In dem denkwürdigen Briefe vom 16. Dezember legt Böcklin Berg seine Gründe klar, warum eine Erfüllung dieser Zumutung ihm unmöglich sei.

Eine neue Wendung scheint mit dem Erscheinen Jordans in Breslau einzutreten. Dieser spricht sich zwar persönlich gegen die dreiteilige Komposition aus, hofft aber noch immer Zuschuß vom Staate, selbst wenn sich der Beseitigung der Säulen unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg stellen sollten. Da es Berg aussichtslos erscheint, diese Änderung beim Kuratorium durchzusetzen, fordert er Böcklin auf, im Sommer selbst nach Breslau zu kommen. Er soll dann für die drei geteilten Felder neue Entwürfe schaffen, die sich zur Ausführung an dieser Stelle eignen. Das Kuratorium bewilligt die Reisekosten. Böcklin, der sich anfangs gesträubt hat, geht schließlich auf diesen Vorschlag ein. Anfangs September 1882 kommt er thatsächlich nach Breslau, um an Ort und Stelle sich über eine andere Lösung der Aufgabe schlüssig zu machen. Er hatte damals die bestimmte Absicht, auf den Wunsch der Landeskommission und des Kuratoriums einzugehen und neue Entwürfe zu schaffen.

Daß es nicht dazu kam, lag zunächst an anderen Verbindlichkeiten, die Böcklin eingegangen war und die ihn dauernd nötigten, Staffeleibilder zu malen.

War schließlich doch ein Rest von Verstimmung über das Verwerfen seiner ersten Skizzen zurückgeblieben? Erschien ihm später Breslau als ein zu wenig geeigneter Boden für seine Kunst, um von Florenz nochmals dorthin zurückzukehren?

Das ist heute schwer zu entscheiden. Thatsache bleibt, daß die verschiedensten Briefe, die im Jahre 1886 der neue Direktor des Museums Dr. Janitsch bezüglich der Entwürfe an ihn richtete, unbeantwortet blieben. Da das Ministerium den Ankauf der Skizzen erst dann in Aussicht gestellt hatte, wenn Böcklin sich über eine andere Lösung der Aufgabe schlüssig gemacht, so sind diese noch heute im Besitz des Breslauer Museums. Aber auch in der Andeutung des malerischen Gedankens sind sie ein bedeutsames Zeichen im Entwicklungsgange des Meisters.

Zwar verschwindet im Laufe der siebenziger Jahre der sichtliche Einfluß des Cinquecento in Böcklins Werken. Bei der Entstehung der Breslauer Entwürfe schwebt wieder dem Meister ein Grundsatz Raffaelischer Kunst vor: die Wirkung durch Gegensätze.

Befremdlich wirkt auf den ersten Blick die matte Farbengebung der Skizze aus einer Zeit Böcklins, wo ihm die tiefsten und leuchtendsten Töne zu Gebote standen. Böcklin erklärt dies durch den Umstand, daß er in der gemalten Architektur vergoldete Kapitäle anbringen müßte.

„Diese Einschränkung werde beim Malen auf die Wand wegfallen, weil dort die Vergoldung wirklich glänze und keine Gefahr sei, daß auch die leuchtendste Farbe mit dem Gold und dem wirklichen Relief der Säulen in Konkurrenz treten könne."

Böcklin wollte die Entwürfe nach jeder Richtung hin nur als Andeutung des malerischen Gedankens betrachtet wissen.

„In den Skizzen zu den Bildern wäre außer der matten Färbung, die eben durch die beschränkte Farbenskala bedingt ist, noch vieles auszusetzen. Es sind eben Entwürfe und nicht mehr,

denen erst bei der Ausführung im Großen das zu geben ist, was sie zu lebensvollen Bildern machen kann. Als verständliche Andeutung der Idee scheinen sie genügend, und im Falle, daß daß die Bilder zur Ausführung kommen sollten, möchte ich nicht schon vorher mein Interesse daran erschlaffen, indem ich den Rahm abschöpfe."

Wir wissen, daß es in Böcklins Schaffensart lag, erst im Bild den malerischen Gedanken voll zum Ausdruck zu bringen. An der Hand der Entwürfe, der Briefe und gleichzeitiger Bilder ahnt man, was Deutschland verlor: den Besitz eines Werkes aus des Meisters klassischer Zeit im Sinne einer großen räumlichen Kunst.

XIV

Zürich

1885—1892

Verhältnis zu Gottfried Keller. — Der Humor. — Das mehrteilige Bild.

Nicht Abneigung gegen seine Vaterstadt, sondern Rücksicht auf die Ausbildung seiner Kinder veranlaßten Böcklin, bei seiner Rückkehr in die Heimat Zürich zum dauernden Wohnsitz zu wählen. Sein Entschluß war durch den Rat des Rektors Burckhardt gereift. Dieser betonte, daß die Söhne durch ihre in Florenz empfangene Ausbildung sich leichter in den Plan des Züricher Gymnasiums einreihen ließen, wo mit dem Studium der alten Sprachen später als in Basel begonnen wurde.

Außer dieser praktischen Erwägung reizte wohl Böcklin auch in Zürich das Zusammenleben mit heimischen Künstlern, vor allem der Verkehr mit einem Geiste, der manche verwandten Züge mit ihm selber aufweist, mit Gottfried Keller. Keller hatte anfangs Böcklins Kunst nur mit Zurückhaltung aufgenommen. Seinen Eindruck über eine Tritonenfamilie in Luzern schildert er in dem Feuilleton „ein bescheidenes Kunstreischen". (Neue Züricher Zeitung vom 22. und 23. März 1882.)

„Er suchte noch damals (1881) durch tägliche Gespräche mit einem begeisterten Anhänger Böcklins über diesen Farbendichter ins Reine zu kommen."

Jetzt aber, im dauernden Verkehr, bildete sich das innige Verhältnis heraus, das Kellers letzte Tage erhellen sollte. Der große Dichter, der sich stets nach dem Umgang mit einem bildenden Künstler gesehnt hatte, sollte in Böcklin nicht nur einen anregenden Geist, sondern einen liebevollen, hingebenden Freund finden. Das Verhältnis zwischen beiden vergoldet mit seinem Schein nicht nur des Dichters Lebensabend, sondern wirft verklärend seine Strahlen auf das Charakterbild des Malers. Kellers Biograph, dem wir diese Nachrichten verdanken, kann nicht genug „die rührende Sorgfalt" rühmen, mit der Böcklin dem Freunde seine kostbare Zeit widmet. Sogar um das körperliche Wohl des Alternden bekümmert er sich. Er veranlaßt ihn zu häufigen Spaziergängen und auch wohl im Winter zu einer fröhlichen Schlittenfahrt. Dem Schwachen leiht er seinen starken Arm und geleitet ihn zu dem nahegelegenen Pfauen oder zu der meist aus Künstlern zusammengesetzten „Dienstagsgesellschaft". Er bringt ihn nach Seelisberg, holt ihn wieder heim und begleitet ihn sogar nach Baden-Baden. Während Kellers Krankheit sitzt er an seinem Bette und verfaßt schriftliche Kundgebungen an des Dichters Stelle. Jeder üblen Laune hielt er unerschütterliche Heiterkeit und Geduld entgegen. Letzteres soll nicht immer ganz leicht gewesen sein. Böcklin hat es sich selbst als Ruhmestitel angerechnet, mit dem oft schwer umgänglichen Keller ohne jede Trübung jahrelang fertig geworden zu sein.

Stauffer-Bern verlebte damals auf C. F. Meyers Besitzung über dem Züricher See in Kirchberg-Bendlikon eine arbeitsreiche Zeit. Die Abende verbrachten die Künstler oft gemeinsam im „Pfauen" bei einem Liter Landwein. Keller erzählt uns von jener nächtlichen Heimkehr, in welcher der übermütige Stauffer an die beiden alten Freunde die Frage richtet, wer wohl von ihnen das

Brunnenpostament des Sees erklettern könne. Ehe sich's die Verdutzten versahen, stieg der Schelm herauf und hielt, auf einem Bein stehend, von oben herab eine Ansprache. „Verfluchter Kerl," meinte Keller; „in einer Nacht, wo einer froh ist, wenn er auf beiden Beinen stehen kann, stellt er sich noch auf das eine."

Nur fünf Jahre sollte das Freundschaftsbündnis zwischen Keller und Böcklin dauern: im Januar 1890 raffte der Tod Keller dahin. Noch bis zuletzt umgab den Sterbenden des Freundes treue Sorge, in dessen Gegenwart er auch am 11. Januar seinen letzten Willen aufsetzte.

Dem Umgang mit Keller entstammen außer der Medaille zwei Ölbilder des Dichters, die leider unvollendet blieben, da Keller die Geduld zum Modellsitzen ausging. Weit charakteristischer ist die Profilradierung von Böcklins Hand, die der Gesamtausgabe von Kellers Werken beigefügt ist. Die dankbare Anerkennung für alle Liebe und Güte, die Böcklin Keller gewidmet, kommt in den warmen, einfachen Strophen zu Böcklins 60. Geburtstage zu Wort:

„Seit Du bei uns eingezogen
Und Dein leichtes Haus gebaut,
Schauen wir der Iris Bogen,
Wenn der hellste Himmel blaut!

Seh'n die Fülle der Gesichte
Dich im Reigentanz umzieh'n,
Seh'n die Knospen, Blüten, Früchte
Rastlos Deiner Hand entflieh'n.

Heute rauscht ein leises Wehen,
Lausche nicht zu lang, o Mann!
Um Entstehen und Vergehen
Fange nicht zu zählen an!

Wie Dir täglich hat gegoren
In der Seele neuer Wein:
Also sollst Du neugeboren
Selber jeden Morgen sein.

Und erst spät mag es geschehen
Daß es fern herüberhallt:
„Seht auf jenen grünen Höhen
Hat der Meister einst gemalt.

„Starken Herzens, stillen Blickes
Teilt er Licht und Schatten aus.
Meister jeglichen Geschickes
Schloß gelassen er das Haus!“

* * *

Zwischen dem Meister der „Züricher Novellen“ und dem Maler, der, das Weinglas in der Hand, seine Zeit lustig in die Schranken fordert, ziehen gemeinsame Züge ihre feinen Verbindungsfäden zu starkem Netz. Vor allem ist es der drastische Humor, der sich nicht in einem gallischen, geistreichen Aperçu, sondern in liebevoller Versenkung in den Gegenstand, in sorgfältiger Kleinmalerei zum Kunstwerk verdichtet. Man vergleiche nur die Beschreibung von dem Tempelchen der Jungfer Züsi in den „gerechten Kammachern“ mit der Gewandung des Hohenpriesters und dem sorgfältig gemalten Seifenei in der ‚Susanna‘.

Auch die Neigung zum Primitiven bei beiden Künstlern. Der Ton, der in den „sieben Legenden“ angeschlagen ist, klingt er nicht wieder aus ‚Gott zeigt Adam das Paradies‘?

Und endlich paßt das treffende Wort, das Baechtold auf Keller anwendet, genau auf Böcklin: „im schwülsten Elemente bleibt er rein“.

In der Berührung mit dem wahlverwandten Geist

drängen sich dann auch in kurzer Zeit Darstellungen zusammen, in denen der Humor überschäumt.

‚Der Kentaur in der Schmiede‘ gehört nicht nur zu des Meisters lustigen Einfällen, er ist auch ein kleines Farbenkleinod. Ein Kentaur legt seinen kranken Pferdefuß dem Dorfschmied zu ärztlicher Begutachtung vor. Halb verlegen, halb mitleidig lächelnd zuckt der Heilkünstler die Achseln. Erstaunt und entsetzt eilen Frauen und Kinder aus dem Dorf herbei: sie betrachten neugierig den in die Neuzeit verirrten Sproß antiker Romantik. Wer dächte hier nicht an Heyses Meisternovelle „Der Kentaur“.

Zugleich mit der Verschmelzung der vollen, bunten Farben zur Einheit hat der Künstler hier eine andere schwere Aufgabe glücklich gelöst. Er läßt eine sonnenbeschienene Landschaft im dritten Plan des Bildes wirklich zurückgehen.

Böcklin erzählte in sprudelnder Laune von diesem Bilde: in Turkestan sei einmal die Klauenseuche ausgebrochen, und der pferdefüßige Held des Bildes sei auch davon befallen.

Lag der Humor des Kentauren abseits vom modernen Leben, so glaubte man in der ‚Susanna im Bade‘ Zeit-Anspielungen zu finden. Und doch trieb Böcklin auch zu diesem Bilde kein anderer Beweggrund, als die Freude am Typischen, welche ihn ehemals die Basler Fratzen schaffen ließ. Mit liebevollster Vertiefung in die Einzelheit ist das Gemälde ausgeführt. Durch das blaugraue Wasser schimmert der reiche Mosaik-Fußboden, auf dem die feiste, nackte Schönheit kauert; ein Paar wertvolle Ohrgehänge in den langen, ausgereckten Ohrlappen sind ihre einzige Bekleidung.

Ihren dumm entsetzten Augen merkt man es an, daß sie die zur Liebkosung ausgestreckte Hand ihres Verehrers

fühlt, ehe sie dieselbe sieht. Die Bewunderer, die über eine rote pompejanische Mauer schauen, sind nicht nur durch ihren lüsternen, infamen Ausdruck, sondern durch das Gewand und kleine, feine Züge aufs eingehendste geschildert. In eine gelbrote kostbare Tunika hat sich der Hohepriester gehüllt — den Mangel körperlicher Fülle ersetzt die Wattierung —; ihm zur Seite steht ein wahlverwandter triefäugiger Freund. Sogar das Seifenei ist nicht vergessen, um die Atmosphäre prunkender, wollüstiger Geschmacklosigkeit zu erhöhen.

Zur Satire hat sich Böcklins Kunst nur einmal zugespitzt in dem gleichfalls noch in Zürich gemalten Bilde: ‚Der heilige Antonius predigt den Fischen‘.

Nicht erst in diesem Gemälde ist Böcklin wieder zu seinem Lieblingselement, dem Meere, zurückgekehrt. Vier große Meerbilder sind bereits im Jahre 1886 und 1887 entstanden. Auch im ‚Spiel der Najaden‘ und ‚im Meer‘ (bei Mylius) sprudelt es voll Übermut und guter Laune.

Um eine Klippe im Meer schlagen sich brausend die Wogen. Weißer Schaum spritzt hoch auf. An eine Klippe im Meer klammern sich schimmernde Leiber; glitzernd wie Edelstein taucht der Schwanz aus der sprudelnden Flut. Wie die Wogen sich überschlagen, neckend die eine die andere verjagen: so schnellen die Najaden, kopfüber, kopfunter vom Riff in die See. Ihr Gekicher wird vom Brausen des Meeres übertönt.

Hier ist alles Leben, Bewegung. Der prustende Triton, der ängstliche Säugling, der krampfhaft den Leckerbissen, ein Fischlein, umklammert hält, sind einige von den vielen liebenswürdigen Zügen Böcklinscher Kunst. Trotz der Vollendung, mit der das Meer gemalt ist, und der lebendigen Komposition wirkt das Gesamtbild etwas bunt.

Das Gemälde wurde von der ursprünglichen Bestellerin zurückgewiesen unter dem Vorwand, die angegebenen Maße seien nicht eingehalten. Man glaubte in einem der Köpfe Ähnlichkeit mit der Auftraggeberin zu erblicken.

Einheitlicher in der Farbe als die Najaden wirkt ‚Im Meere'. Das Bild war bereits in Florenz begonnen und wurde in Zürich erst für den jetzigen Besitzer vollendet. Es ist ruhiges Meer, mit köstlicher blaugrüner Spiegelung. Böcklin hat die Wirkung des Wassers dadurch erreicht, daß er erst den tiefen dunkelblauen Ton unterlegte und später die helle Farbe kräftig darauf setzte. Unter Gesang und Saitenspiel zieht ein bärtiger Seemann mit seinen Weibern durchs Meer. Alles ist geschichtlich echt in diesem Bilde, selbst das Seemoos, das sich um die Harfe gesetzt hat. Zu einer festen Kette haben sich die Leutchen aneinander geklammert. Man hört bis in die weite Ferne den johlenden Gesang, der aus den aufgerissenen Mäulern tönt. Neugierig und entsetzt tauchen im Hintergrund ein paar Meergreise auf. Als man Böcklin nach dem Namen des Bildes fragte, nannte er es „Tingel-Tangel im Wasser". Auch das Zurückgehen der ferneren Figuren ist in diesem Bilde gut erreicht. Das Bild bietet ein Beispiel dafür, wie der Künstler das Mittel der Überschneidung künstlerisch zur räumlichen Gestaltung verwandt hat.

Die ‚Meeresidylle' bei Seeger ist wieder ganz in der einfachen Farbenskala und den großen Gegensätzen aufgebaut, welche die Florentiner Zeit auszeichnet. Eigentlich nur eine Silhouette des warmen Fleischtones, der sich vom hellen Leib der Frau bis zum dunkeln Körper des Mannes abstuft, gegen den kühlen Ton von Luft und Wasser. Der tiefrötliche Tang selbst wirkt nicht als materielle Farbe, sondern nur als Nuance.

Was das Bild als Typenbildung bedeutet, wurde bereits früher erwähnt.

Nirgends wird Böcklins Eigenart fühlbarer, als im stillen Museum zu Bern. Dort hängt die ‚Meeresstille' nachbarlich mit einem Bild der Louise Breslau — nicht zu weit davon Stauffers ‚Gekreuzigter'. Das Bild erdrückt die ganze Umgebung durch Farbenglut, plastische Erscheinung und technisches Können. Farblich beruht hier alles auf dem Gegensatz der roten Haare auf bleigrauem Grund. Auf diese beiden Töne ist das Bild gestimmt. Das Fleisch geht warm mit den Haaren zusammen, während Fels und Möven mit dem kühlen Hintergrund im Einklang stehen. Als einziger Accent, wie schimmernde Edelsteine, die grünen Lichter im Schwanz.

Die ‚Meeresstille' verdeutlicht, welche formale Wirkung durch die Schwanzbildung erreicht werden kann. Das Bild ist auf zwei großen, zusammenfließenden Kurven aufgebaut, die sich aus den Leibern des Weibes und des Ungeheuers zusammensetzen. Als Wiederholung der oberen Kurve: die Linie, die sich aus der linken Hand und den drei Möven ergiebt.

Die große räumliche Fernwirkung ist auf Kosten einer intimen malerischen Durchbildung geschehen. Die hart umrandeten Augen, das Gesicht, das vom Schatten in zwei scharfe, symmetrische Hälften geteilt ist, der harte Schatten am Arm, sind in dieser Absicht geschaffen.

In den ‚Herbstgedanken' und in drei Frühlingsbildern greift Böcklin wieder zu dem Stoffgebiet zurück, aus dem er in Florenz bereits Blüte auf Blüte gepflückt. Der Einklang zwischen Landschaft und Figürlichem ist das oft betonte Merkmal Böcklinscher Kunst.

In Florenz erweitert Böcklin das Stoffgebiet dahin, daß die Stimmung der Landschaft nicht nur leise in den

Personen ausklingt, wie z. B. in der ‚Villa am Meer‘: er läßt jetzt die Menschen gleichsam im Banne der umgebenden Natur stehen.

Wir haben weder in der ‚Villa am Meer‘ noch im ‚Einsiedler‘ den Eindruck, als seien die Menschen durch die Natur selbst in die Stimmung versetzt. Im ‚Frühlingsabend‘, in den ‚Frühlingsliedern‘, in den ‚Herbstgedanken‘ übt die Natur die fühlbare aktive Wirkung auf ihre Bewohner aus. Nur die übermütige ‚Frühlingsstimmung‘ der sechziger Jahre ist ein Vorbote dieser Werke. Um möglichst stark das Lyrische, das Stimmungselement zu betonen, greift Böcklin in diesen Bildern zur Darstellung der Musik als Hilfsmittel.

In den ‚Frühlingsliedern‘ durchziehen die Mädchen unter Jubelgesängen die Flur; im ‚Frühlingsabend‘ bläst ein Pan auf der Syrinx, während die Dryaden lauschen. In ‚Frühlings Erwachen‘ schreitet der Pan flötend der Flora voraus, und im ‚Frühling‘ findet die Frühlingsstimmung in den Tönen der Mandoline, welche eine der Frauen spielt, ihr Echo.

‚Sieh, es lacht die Au‘ ist in der Stimmung gewissermaßen das zartere Gegenstück zu den Frühlingsliedern. Die Verwandtschaft wird viel deutlicher, wenn man die ursprüngliche, viel zahmere Skizze der ‚Frühlingslieder‘ damit vergleicht.

‚Sieh, es lacht die Au‘, gehört als Komposition zu den vollkommensten Stilbeispielen für Böcklins klassische Zeit, die sich in Zürich weiter fortsetzt. Die abgeschnittenen senkrechten Bäume, der teilende Bach, der in die Tiefe führt, die Fernsicht als Raummittel. In der Schatten- und Lichtverteilung einfachste Gliederung. Links die dunkle Silhouette der Bäume und Mauer, rechts der helle Wiesengrund, der sich zur leuchtenden Ferne und Luft nach

hinten ausbreitet. So zerfällt das Bild von vornherein in zwei übersichtliche Teile. Rechts und links in der Gruppenbewegung Gegensätze. Rechts die schlanken, senkrechten Formen der wandelnden Frauen — links die kurzen, runden Linien der Gebückten. Die Verschmelzung beider Bildteile wird wundervoll durch die Blumen reichende Hand der Knieenden vermittelt. Der Rhythmus des Bildes ist durch wiederkehrende Linien erhöht. Die herabsinkende Mauerlinie wiederholt sich in der Berglinie der Ferne, in der Linie, die sich durch den obern Abschnitt der wandelnden Mädchen legt. Als Gegenrichtung und Gegengewicht die herüberlangende Hand, die Mandoline und die Ufer des Baches.

* * *

So bieten die ersten Züricher Jahre an sich nicht neue Probleme. Aus reichem Füllhorn fällt nur Blüte auf Blüte auf uns hernieder. Der Meister steht noch ganz auf der Höhe des Schaffens. Selbst das, was für die Signatur der Züricher Zeit stärker in den Vordergrund tritt: die Buntheit der Farbe, das Überwiegen des Humors und das Auftauchen des streng symmetrischen Bildes, ist in den Florentiner Jahren angebahnt. In ‚Frühlings Erwachen' schwirrt es gleichsam von Tönen durcheinander; ‚Ruggiero befreit Angelika' und ‚Gott Vater zeigt Adam das Paradies', sind in einer heiteren Florentiner Stunde entstanden. Noch deutlicher zeitigt Florenz bereits sämtliche räumlichen Probleme.

Wie die ‚Lebensinsel' als Seitenstück zu der ‚Toteninsel' gedacht ist — oder wie eine Erinnerung an die ‚Gefilde der Seligen' wirkt, so kann man den ‚Gang nach dem Bacchustempel' (1890)

als ein helles, farbenfremdes Gegenstück zu dem feierlichen Ernst des ‚heiligen Hains' betrachten. Der malerische Reiz der Wasserspiegelung, die Böcklins Technik wie keine andere wiederzugeben im stande ist, wird hier noch ein letztes Mal zugleich als Mittel für die Raumgestaltung verwendet.

Ein Verständnis für die künstlerische Raumverwertung des Wasserbeckens ist zu einem intimen Genuß der ‚Heimkehr' (1888) unerläßlich, obgleich die vollkommene Farbenverschmelzung und das leicht begreifliche Motiv das Bild zum Liebling des zu den Böcklin-Ausstellungen wallenden Publikums gemacht hat. Die Wagerechte des Wasserbeckens ist aber nicht nur für die Gestaltung des Raumes, sondern auch symbolisch verwertet. Sie teilt das Bild in zwei Teile, das Vorwärtsliegende: die Heimat, die engen, wohnlichen Hüttchen am herbstlichen Abhange, in denen ein lockendes Licht schimmert, und das Zurückliegende: die weite Fremde. Wie sich perspektivisch das Becken an der Grenze der Heimat verengt und weit und leer sich gegen die kahle Vergangenheit erweitert — auch dies ist symbolisch verwertet. Selbst das Spiegelbild des im Kampf des Lebens gealterten, etwas kahlköpfigen Mannes, der sinnend einen Ring betrachtet, die räumliche Verdoppelung der Figur wird verwendet, das zeitliche Vorher und Nachher anzudeuten. In dem Herbstabend, der sich auf ein kleines Schweizer Bergdorf herabsenkt, schuf Böcklin den einheitlichen Stimmungshintergrund dieses novellistischen Bildes, das inhaltlich eine Fortsetzung des ‚Abenteurers' bilden könnte:

„In den Ozean schifft mit tausend Masten der Jüngling;
Still, auf gerettetem Boot, treibt in den Hafen der Greis."

Die ‚Heimkehr' ist zugleich das erste, stärkere Beispiel einer Verwertung des malerischen Symbols; das erste

bedeutsame Glied einer Kette, aus dem sich in der letzten Periode des Meisters das allegorische Bild entwickelt.

Es ist kein Zufall, daß ‚vita somnium breve' gleichzeitig mit der ‚Heimkehr' entstand. Viel ausgeprägter wird dort das malerische Symbol verwendet; der allegorische Gegenstand läßt dies nicht nur zu, sondern erfordert es. Aber noch mehr: das Bild ist gewissermaßen die Verdichtung aller Probleme für Farbe und Raum, welche die Florentiner Zeit berührt.

Es ist völlig symmetrisch aufgebaut. In der Mitte steigt senkrecht der Marmorbrunnen auf, aus dessen Sphinxkopf die Quelle des Lebens strömt. Marmorstufen führen in die Tiefe. Vorn der blumenbesäte Grund, den der Bach wiederum gliedert. Kinder spielen mit den Blüten, die herabschwimmen zum großen Meere der Erinnerung. Rechts im Brunnen steht in blauer Gewandung die Jungfrau; Rosen und Lorbeer sprießen an ihrer Seite auf. Etwas tiefer im nächsten Plan reitet der Ritter inmitten von Disteln in den Kampf des Lebens. Ernste Cypressen wachsen an seiner Seite. Ganz in der Tiefe, auf der Krönung des Brunnens hebt der Tod die Sense über dem Greis. Hier sind alle Elemente Böcklinscher Malerei vereint. Besonders für die Farbenanschauung der letzten Periode ist dieses Bild wichtig. An den grünen Vordergrund bringt er gelbe Blumen: er weiß sehr wohl, daß gelb eine Farbe ist, die nicht zurückgeht. Darum darf er getrost in den Mittelpunkt noch das kräftige Blau im Gewand der Jungfrau anwenden. Fein abgewogen ist das Lichtrot des Reiters gegenüber dem bräunlichen Rot der Gewandung des Alten. Hier ist in der Abstufung der leuchtenden Farben das Raumproblem gelöst.

* * *

Aus der Gliederung des Raumes als äußerlichem und malerischem Anlaß, aus dem Gedankenbild als innerlichem und poetischem Grund entwickelt sich in Zürich das mehrteilige Bild.

Als erstes: ‚die Marienſage‘; es folgen ‚Antonius predigt den Fiſchen‘, ‚Venus Genetrix‘ und in der Alterszeit des Meiſters das Triptychon ‚Sieh im Hain erſchallen Lieder‘.

Der Entwickelungsgang Böcklins hat uns gelehrt, daß wir in ihm nicht nur den großen Stimmungsmaler, den Koloriſten, ſondern den großen Künſtler für monumentalen Stil vor uns haben. Sein Geſchick ließ ihn nicht auf ſeiner Höhe monumentale Werke vollenden. Nur einmal noch wurde ihm nach den Basler Fresken eine kleine räumliche Aufgabe geſtellt: bei Gelegenheit des zweiten Münchner Aufenthalts malte er für Max Kuſtermann den Raum über einem Buffet aus. Aus der in einem Bogen komponierten Darſtellung von ‚Ceres‘ und ‚Bacchus‘ ſpricht ſchon die einfache, große Auffaſſung der Florentiner Zeit. Seine Bilder für das Schleſiſche Muſeum blieben Entwürfe. Da ihm keine Wände zur Ausführung ſeines maleriſchen Programms zur Verfügung ſtanden, ſo griff er zu einer annähernden Löſung räumlicher Probleme: zum mehrteiligen Bilde. Die Freude, in einen gegebenen, gleichſam aufgezwungenen Raum hineinzukomponieren, ſpricht aus ſeinen Worten:

> „Man ſolle nicht zu einem ſchon fertigen Projekt einen Rahmen anſchaffen, ſondern nach Größe und Format des Rahmens das Bild einrichten und ſelbſt den Stoff erfinden.“

Fehlten die großen Wandflächen, ſo gab der feſte, mehrteilige Rahmen den gewünſchten Zwang zum künſtleriſchen Zuſammenraffen der Kompoſition. Auch das Mittel der Kontraſtwirkung konnte im vielgliedrigen Tafelbilde ſo gut wie im Wandbilde in die Erſcheinung treten.

Im ‚heiligen Antonius‘ ist dieser Gegensatz in dem quadratischen Oberbild und der länglichen Predelle in Bezug auf Farbe und Inhalt auf das glänzendste gelöst. Oben im hellsten Tageslicht, ganz in gelblichen und warmen braunroten Tönen gehalten, steht der Heilige auf einer Klippe im Meer und predigt den neugierig aus dem Wasser emportauchenden Fischen. Ganz im Hintergrund ein geschlossenes Kirchlein. Der Hai, der heuchlerisch die Flossen gekreuzt hat und mit einem Blick voll Andacht den Prediger ansieht, ist unbezahlbar.

Unten in der Predelle die Wirkung der Predigt: in scharfem Farbengegensatz das tiefblaue, blitzernde Meerwasser, in denen der große Hai die kleinen verschlingt. Das ist gewissermaßen litterarische Malerei, oder Gedankenmalerei wenn man will, ein Gegensatz zur realistischen Malerei, die einen Naturausschnitt — zur Stimmungsmalerei, die nur primitive Gefühle erwecken will.

Aber Böcklin weiß die Gedanken lediglich durch malerische Mittel schlagend auszudrücken. Seine Bilder bedürfen keiner Katalog-Erklärung, um verständlich zu sein. Der ‚heilige Antonius‘ wirkt zunächst als Bild und ist verständlich als Bild, auch wenn man die Legende nicht kennt.

Nicht ganz frei von einer Verletzung unseres Stilgefühls ist das dreiteilige Bild der ‚Venus Genetrix‘, trotz der zarten Empfindung und der Farbenpracht, die sich über dem Ganzen verbreitet. In der Mitte die nackte, grácisierende Göttin, die ein Triangel schlägt; links das liebende Paar in einem modernen Kostüm; darunter ein nackter Amor, der Pfeile an einem Brunnen wetzt. Rechts die beglückte Mutter, eine vollkommen moderne Italienerin aus dem Volk, mit einer karrierten Schürze, und ihr ebenso „realistisch“ gekleideter Mann,

der die reifen Früchte von den Bäumen in seiner Schürze sammelt. Von einer allegorischen Darstellung wäre es pedantisch, Kostümtreue verlangen zu wollen. Das sternenbesäte Gewand der Jungfrau und das Wams des Ritters in ‚vita somnium breve‘ sind auch Anachronismen, aber sie sind einheitlich als Symbole einer verflossenen, großen Zeit empfunden. In der ‚Venus Genetrix‘ ist das rechte Bild allein betrachtet ein Meisterwerk; in der ganzen Empfindung, auch abgesehen vom Kostüm, steht es in zu scharfem stilistischem Gegensatz zum Mittelbild, um harmonisch zu wirken.

Der Entwurf des Bildes fällt noch in die Züricher Zeit, die Vollendung erst in das Jahr 1895.

Wie ganz anders ist die Kontrastwirkung im dreiteiligen Bilde der ‚Maria‘ angewandt (s. Kap. XVI).

Daß Böcklin nie dazu kam, das erworbene Gefühl für monumentale Malerei als reifer Meister in Fresken zu gestalten, dazu fehlte es in Deutschland nicht an Wänden, wohl aber an Verständnis.

* * *

Die Züricher Zeit war die Epoche, in welcher der lang Verkannte mit äußeren Ehren überschüttet wurde. Auf der 1888er internationalen Ausstellung erhält er die Medaille I. Klasse; 1889 wird er zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät der Universität Zürich ernannt; 1890 wird ihm das Ehrenbürgerrecht von Zürich verliehen. Immer breiter wird der Einfluß, den Böcklin auf die große Masse ausübt. Bereits im Jahre 1890 bestätigt Pecht bei Gelegenheit der Münchner Ausstellung, daß das Publikum die neue Richtung aufnimmt und der Realismus in den Hintergrund tritt.

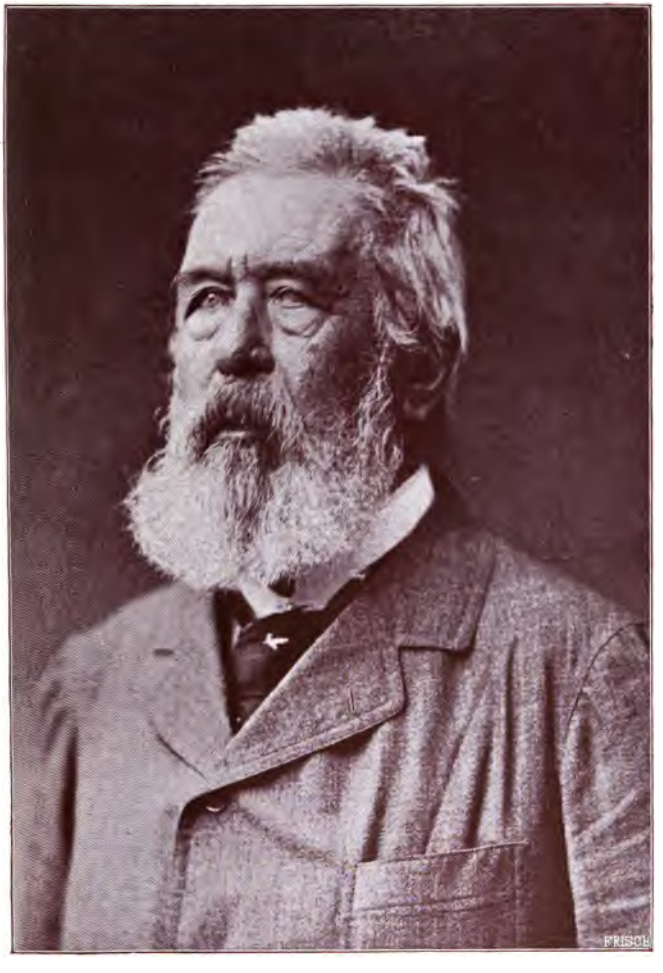
Aber an Ärger sollte es auch in Zürich nicht fehlen.

Zur 600jährigen Stiftungsfeier des Bundes (1891) erhielt Böcklin den Auftrag, eine Medaille zu entwerfen. Der Bundesrat wünschte als Vorwurf den Genius der Freiheit, welcher vom Rütli nach dem Axenstein herüberfährt. Böcklin entwarf die Medaille in einer etwas anderen Auffassung, als die von der hohen Obrigkeit vorgeschriebene. Der Pariser Graveur pfuschte nun an diesem Entwurf nach eigenem Ermessen herum, so daß Böcklin schließlich auf die Ausführung verzichtete. Alphée Dubois führte an seiner Stelle den Auftrag aus.

Böcklin verwandte den künstlerischen Gedanken zum Bilde ‚Freiheit'.

Den prächtig modellierten nackten Frauenkörper deckt eine rote Gewandung. Auf dem Kopf die phrygische Mütze. Leuchtend hebt die Figur sich vom blauen Grunde ab; in der einen Hand die Palme, in der anderen den Adler, so thront sie mit leicht übergeschlagenem Bein über weißen Wolken. Hinten in der Ferne sieht man die schneebedeckten Berge des Berner Oberlands. —

Böcklin stand in der Vollkraft seines Schaffens. ‚Venus Genetrix', eine ‚Scene aus Arioſt', ‚Neſſus und Dejaneira' lehnten angefangen an der Wand seines Ateliers. Der Sieg seiner Kunst auf deutschen Ausstellungen war entschieden, als die Schreckenspost die Welt durcheilte: der Meister sei am 18. Mai 1892 von einem Schlagfluß betroffen.



1897

XV

Lebensabend

Langsam erholte sich der Künstler von dem Schlaganfall. Ein wiederholter Aufenthalt in Golfo di Spezia bei Carrara stellten ihn endlich soweit her, daß er Begonnenes vollenden und Neues beginnen konnte. Der Kranke verläßt seine Heimat, um sich in dem Lande, welches die Heimat seiner Kunst geworden, einen Altersſitz zu gründen. In Fiesole bei Florenz läßt er sich nieder. Seit dem Frühjahr 1895 war er Besitzer eines Landhauses in San Domenico. Mit wachsendem Wohlstand entstand daneben ein zweites Haus; bald wurde er Eigentümer einer kleinen Besitzung in Rimini; dort suchte er, wenn der Sommer zu heiß über Florenz brütete, Erquickung.

Kurz nach seiner Erkrankung entstanden ein paar Bildnisse, darunter das Selbstbildnis an der Staffelei im Basler Museum. Schon fürchtet man, die Kraft des Meisters sei erlahmt. Aber in ‚Venus Genetrix', die er 1895 beendet, leuchten die Farben in jungem Glanz, fließt die Technik in frischem Schmelz.

Der ‚Polyphem' des folgenden Jahres ist noch in Komposition und Linienführung ein großer Wurf. Wieder darin das Zerfallen des Bildes in zwei Hälften. Auf der einen das Meer mit den Gefährten des Odysseus, auf der anderen die großen Felsblöcke mit dem wüsten, ungeschlachten

Gesellen. Wie wirkt der Kyklop riesig, die Leute im Schiff zwergenhaft! Nicht allein das Verhältnis der Gestalten bedingt das, sondern die einfache Linienführung, die allmählich zu dem Unmenschen aufsteigt.

Wenn Böcklin beim ‚Prometheus', um den Eindruck der Größe zu erwecken, den Bildrand knapp über der Figur abschneiden läßt, hier greift er zu dem noch stärkeren Mittel: er schneidet mit dem Bildrand ein Stück von der Figur, vom oberen Arm weg. Böcklin hat sich auch früher der knappen Umrahmung bedient, um die Vorstellung von Macht und Größe zu erwecken. So z. B. in der ‚Kleopatra', ‚Dejaneira und Nessus' (in Florenz begonnen).

Mit feinem Gefühl hat Böcklin es vermieden, den ‚Polyphem' als einäugig, oder wie die künstlerische Überlieferung ihn dargestellt, dreiäugig zu bilden. Das braune, haarbewachsene Gesicht des Riesen ist so in den Schatten gekehrt, daß es der Phantasie die Einzelheiten zu Ergänzung überläßt.

Daß Böcklin durch seine knappen Kunstmittel stets der größere Erzähler ist, lehrt ein Vergleich seiner Odysseebilder mit denen Prellers, wo im Überreichtum der Kulissen die Situation verdunstet.

Macht sich bei dem ‚Polyphem' farblich eine gewisse Buntheit und Härte fühlbar, so mutet die ‚Jagd der Diana' in der braunen Färbung wie ein Bild der Düsseldorfer Zeit an. Aber noch einmal werden alte Klänge angeschlagen. Wir erkennen die Hand, die den ‚Kentaurenkampf' schuf: in ‚Nessus und Dejaneira' ringen noch einmal elementare Mächte.

Noch ist die Schönheit der Silhouette gewahrt, noch wirkt der alte Waldeszauber. ‚Pan und die Dryaden'

erinnert in der Komposition an den herrlichen ‚Frühlingsabend‘ der Florentiner Glanzzeit.

Es ist ein Verhängnis der Menschen wie der Künstler, daß ihre Schwächen im Alter auffälliger werden. Das Zeichnen der Figuren war nie Böcklins starke Seite. Besonders macht sich dieser Mangel in dem Tryptichon: ‚Sieh im Hain erschallen Lieder‘ fühlbar.

Das Mittelbild mit seinem epheuumrankten Winkel, in dem der Pan bläst, hat noch den feuchten Reiz solcher verborgenen Waldplätze. Aber was für ein Pan bläst darin! Links davon ein weißgetünchtes Haus mit freundlichen Blumentöpfen. Turteltauben umgirren es. Lächelnd lehnt sich das Mädchen heraus, und sehnend beugt sich der Nachbar zu ihr herüber. Als Gegenstück im rechten Flügel: das liebende Paar in der kleinsten Hütte. Aber die Hütte ist so klein geraten, daß der Künstler, um die Leute darin unterzubringen, ihnen ein zwerghaftes Aussehen giebt.

Auch hier wieder wie in ‚Venus Genetrix‘ die Verquickung eines außerzeitlichen Gottes mit modernen Menschen.

Einen Schritt weiter im Sinne einer räumlichen Kunst bedeutet in diesem Bilde der Rahmen. Nicht nur farbige Steine, sondern die Dichterworte selbst werden zu schmückenden Arabesken verwendet, um seine Goldfläche zu gliedern und zu beleben. Und wie das Ohr des greisen Meisters noch deutlich die feinen Stimmen in Feld und Hain vernimmt, so übt auch die alternde Hand noch fest und sicher die Bildwirkung. Das Brettlein, das sich über den Graben legt, das blumenbestandene Fenster: sie führen den Blick in die Tiefe. Meisterlich steigern die farbig lichten Flügelbilder den Reiz des lauschigen Waldesdunkels.

Der große Zug für Komposition und Gestaltungskraft durchweht noch des Künstlers letzte Schöpfungen.

Nicht heitere Aufgaben sind es, welche er sich gestellt. Schon die Titel künden auf schweren Inhalt: der ‚Krieg', die ‚Pest', die ‚Melancholie'. Es sind Motive seiner Jugendzeit, auf die er zurückgreift. Wieder tritt Holbein, tritt Dürer in den Gedankenkreis des Meisters. Er, der einst den ‚Ritt des Todes', der den ‚fiedelnden Tod' malte, hatte über den Flöten des Pan, über dem Singen der Sirenen und dem Schlachtgeheul der Kentauren die heimischen Mächte vergessen. Jetzt steigen aus dem Schacht der Erinnerung die Gestalten germanischer Abkunft.

In dem kleineren Bild des ‚Krieges' (oder die ‚apokalyptischen Reiter') schweben noch vier Verderber über einer südlichen Stadt. Die Zerstörung schleudert ihre Brandfackel hinein. Rauch und Feuerwolken steigen auf und umhüllen die Reiter mit rötlichem Schein. Wild stürmen die Pferde durch die Lüfte; scheu vor Angst quillt das Auge aus dem Kopf; die Nüstern blähen sich; aus dem geöffneten Maul dringt ein grausiges Wiehern: sie wittern Menschenblut.

Die zweite Fassung des Bildes ist nicht nur größer gemalt, sie ist auch größer empfunden. Hier sind es nur drei Reiter, die über einer deutschen Stadt des Mittelalters dahersausen die im nächtlichen Dunkel zu ihren Füßen liegt. Wir wissen, daß Böcklin eigens dazu nach Nürnberg gereist ist, um das Stadtbild in sich aufzunehmen. Mit fester Hand, nur im Profil sichtbar, führt die Zerstörung den Hammer. Wild jauchzend schüttelt die Rache — ein halbnacktes Weib — die Schlangenhaare, sie hebt sich im Sattel und streckt triumphierend die hageren Arme in die Luft. In ihr sind die Furien aus dem Bilde beim Schack zu einer Gestalt von monumentaler Bedeutung gesteigert. Der Tod, ein Gerippe, das ein ritterliches Wams trägt, beugt sich vom Roß und senkt die

Sense über die Stadt. Klar sind hier die Figuren gegliedert, während in der ersten Fassung die Verteilung der vier Gestalten auf den drei Rossen nicht verständlich ist. Auch das beträchtlichere Größenverhältnis der Reiter erhöht in dem zweiten Bild den Eindruck der Macht. Sie sausen so dicht über den Häusern dahin, daß die Empfindung erweckt wird, die Hufe der Pferde zerstampften demnächst die Stätte der Menschen. Vor allem aber ist es die Kontrastbewegung der Figuren, wodurch das Bild eine gewaltige Fernwirkung erreicht.

Zu dem Gemälde der ‚Pest' ist der erste Gedanke wohl in den fünf Skizzen zu einem Bilde der Cholera aus den siebenziger Jahren enthalten. Hier ist bereits die Form für die Gestalt der Seuche festgestellt, die im Pestbild wiederkehrt. Eine Art Halbgerippe saust auf einem drachenartigen Ungetüm mit Fledermausflügeln durch die Lüfte. In der Hand schwingt es die Sense. Auch der Hauptgedanke in der Anordnung liegt in den Entwürfen vor. Oben die große Gestalt der Seuche, die mit den ausgespannten Flügeln ihres Drachenrosses das Bild durchschneidet; unten die hingesunkenen Geschöpfe, welche der giftige Odem aus dem vorgestreckten Rachen verpestet hat.

Das Bild selbst zeigt eine Straße, mit der ganzen Meisterschaft räumlicher Vertiefung gemalt. Die mächtige Silhouette der Pest, deren dunkle Flügel noch vom Bildrand abgeschnitten werden, wirkt ebenso kräftig als Farben- wie als Stimmungsgegensatz gegen die lichte Straße. Bis in die Einzelheiten wird das phantastische Wesen des Untiers gesteigert. Oberhalb des schwarz und gelb geringelten Halses spreizen sich blau-grüne Haarbüschel und erhöhen den Eindruck des Unheimlichen. Aus dem geöffneten Rachen dringt der giftige Odem. Wen der Hauch trifft, sinkt nieder. Es wird allmählich still und menschen-

leer: man fühlt, wie der Pestatem das blühende Leben weggekehrt hat. Nur hie und da noch einzelne Gestalten die sich taumelnd an die Mauer lehnen oder in Todesstarre auf dem Boden liegen. Im Mittelgrund links ein Muttergottes-Altar, an dem ein greiser Bettler umzusinken droht. Ganz vorn im Bild: ‚die sterbende Jugend', eine weibliche Gestalt in weißem Gewand; leuchtendes Rot hüllt die Figur ein, die sich in Seelenschmerz unter Todesangst über die Jungfrau geworfen hat.

Aus formalen Rücksichten bricht Böcklin hier wieder mit einer tausendjährigen Überlieferung: er giebt nicht das übliche, ganz fleischlose Gerippe, sondern eine Gestalt, die zwar leere Augenhöhlen und grinsende Zähne zeigt, aber durch leichte Fleisch-Bekleidung und Ohren organischer erscheint. Beispiele dieser Darstellungsweise haben sich aus dem Altertum erhalten. Sehr möglich, daß Böcklin einige von diesen Überresten, so die Schädel an den Gräbern von Pozzuoli, persönlich gesehen hat.

Das letzte Bild, welches von Böcklins Atelier aus in die Welt wanderte, ‚die Melancholie', fällt mit seiner Entstehung noch in die achtziger Jahre. Die Steigerung der farbigen Wirkung ist erst das Werk der letzten Zeit. Die roten Bäume, die heute den Kunstschwätzer zur vorlauten Kritik einladen, waren damals noch ein bescheidenes Braun. In der Art, durch scharfe Gegensätze, durch eine dunkle Silhouette den Hintergrund zurückgehen zu lassen, zeigt das Gemälde Verwandtschaft mit dem Bilde der ‚Pest'. Was dort die ausgespannte Gestalt des Drachens für die Straße, bewirkt hier die dunkle Figur der Melancholie für die Landschaft.

Auf einer Marmorbank, leicht mit der Hand gestützt, sitzt die mächtige Frauengestalt. Ein tiefblauer Mantel, mit Dunkelpurpur gemustert, hüllt ihre Glieder. Sie

kehrt der farbigen Landschaft den Rücken. Ihre linke Hand hält einen schwarzen Spiegel, in dem die bunten Töne der Natur sich in fahles Grau verwandeln. Hinter ihr läuft ein weißer, gepflasterter Weg als Horizontale. Weiter in der Tiefe entwickelt sich das farbenprächtige Bild einer südlichen Herbstlandschaft, belebt durch rote Reiterfiguren. Ganz im Hintergrund ragen helle Stämme in die Lüfte. Die Kraft des Meisters, die Pläne im Bilde zu gliedern und selbst die leuchtendsten Werte wie das Rot der Reiter zurückgehen zu lassen, ist noch ganz ungebrochen.

Böcklin hat oftmals die Farben der Landschaft zur Erreichung des dekorativen und, wie hier, auch des symbolischen Zweckes gesteigert. So rot sind keine herbstlichen Bäume. Nur wer das Wesen der Kunst in einem botanischen Lehrbuch sieht, wird dies tadeln.

Die dekorative Absicht spricht auch deutlich aus einem anderen Merkmale. „Melancholie" steht mit großen römischen Lettern über dem Bild in den lichten Himmel geschrieben. Von einer Laune kann bei Böcklin nie die Rede sein, sondern immer von einer künstlerischen Absicht. Der Wunsch, das Bild durch den Titel zu erklären, kann nicht vorliegen. Nirgends ist wohl eine Allegorie so faßlich allein durch malerische Mittel ausgedrückt worden.

Schon die Aufzeichnungen Schicks erwähnen die Sorgfalt, mit welcher die Stelle und die Farbe des Künstlernamens im Bilde gewählt wird. Alles ist dem Maler ein wichtiges dekoratives Element. In den siebenziger Jahren tritt bei ihm die Gewohnheit hervor, dann und wann den Titel seiner allegorischen Figuren in das Bild als Verzierung einzufügen, so in der Klio in der ‚μοῦσα σεμνή'. Viel stärker wirkt der Name als raumfüllendes Element bereits in der ‚Veritas', und ganz auffällig

zum Ornament wird die Inschrift bei ‚Armut und Sorge‘, wo der Künstler seinen eigenen Namenszug und die Jahreszahl außerdem in der Mitte des Bildes anbringt: 18 AB 90.

Weist geschichtlich die Schrifterklärung der Bilder bis auf die pompejanischen Wandgemälde zurück: entsprungen ist auch diese Eigenart lediglich aus dem räumlichen Gefühl. Die Luft in der ‚Melancholie‘ erschien als ein zu kahler, heller Fleck — das tiefe Blau der Buchstaben dient dazu, die Fläche zu unterbrechen.

Wen sonst nach geschichtlichen Vergleichungen verlangt, der sei an den Holzschnitt von Dürer erinnert, wo die Fledermaus mit der Inschrift „Melancholie“ davonflattert.

* * *

Ein festes, abgegrenztes Bild von Böcklins letzter Schaffensperiode zu geben, ist heute kaum möglich. Wir stehen zu nahe.

Vielleicht darf man das Zurücktreten der Landschaft, ein Vorwiegen des allegorischen und Gedanken-Bildes inhaltlich, das Auftreten des mehrteiligen Bildes formal als die letzte Entwicklungsstufe bezeichnen. Ihr Anfang wäre in die letzten Züricher Jahre zu setzen.

Wenn wir jetzt manchmal ein leichtes Ermatten der Hand spüren, so gedenken wir dabei des Menzelschen Ausspruches: „Große Künstler müssen erst schlechte Bilder malen, damit man sieht, was man an ihnen hat.“

So zeugt selbst ein minderwertiges Bild noch von Böcklins Schöpferthat, von seinem künstlerischen Wollen.

XVI

Religiöse Bilder

Den Bruch mit der Überlieferung in der Darstellung weltlicher Gegenstände bezeichnete man milde als „künstlerische Verirrung". Ein Schritt jenseits der ausgetretenen Pfade in der Auffassung religiöser Gegenstände aber galt von jeher als „moralisches Übel". So ist es Böcklin, so nach ihm Klinger ergangen. „Böcklin sei zu sehr Heide, um nicht bei der Darstellung religiöser Gegenstände in ein Antigone-Pathos zu verfallen", heißt es sogar noch in einer Festschrift zu seinem 70. Geburtstag.

Nicht, als ob Böcklins religiöse Bilder andere Kunst enthielten, als seine sonstigen Gemälde. Auch in ihnen kann man deutlich die Stufen seiner Gesamtentwicklung verfolgen.

Die farblose Periode der sechziger Jahre und die Einflüsse italienischer Renaissance werden durch Magdalenas ‚Trauer an der Leiche Christi' (1868) vertreten.

Der Farbengedanke des Bildes beruht ganz auf dem Reiz des schwarzen Schleiers zum weißen Marmor. Sonst nur noch als Ton das wallende, goldene Haar. Die Anordnung der Figuren in einer Nische, die gehaltene Art, in der Magdalena ihren Schmerz empfindet, die wohlgeordneten Falten, in denen der Schleier herabfließt — alles weist wie die Basler Fresken darauf hin, wie vernehmlich das Cinquecento zu Böcklin gesprochen.

Das Bild ist in Form einer Predelle komponiert. Dadurch nimmt der obere Bild-Abschnitt einen Teil des Hauptes der Magdalena fort.

Böcklin vollendete die Magdalena in zweiundeinhalb Monaten und erhielt dafür vom Basler Museum 8000 Franken.

Besonders interessierte den Künstler, den Ausdruck des Schluchzens herauszubekommen. Modell zu erlangen, dazu war das ehrbare Basel der wenigst geeignete Platz der Welt. Einmal glaubte er eine Kellnerin mit schönen, blonden Haaren gefunden zu haben, ein andermal ein Modell für Gesicht und Hals zu bekommen. Schließlich mußte er doch alles aus dem Kopfe malen, ja das Schluchzen nach sich selber im Spiegel studieren. Zu dem Christuskörper machte er später eine Kohlenstudie im Leichenhause, an einem im Rhein aufgefischten Selbstmörder.

Böcklin bedauerte später, die Füße dicht unter den Knieen abgeschnitten zu haben. „Über dem Streben nach Ausdruck und Empfindung habe er das Dekorative aus den Augen verloren.“ —

Die Basler ‚Pietà‘ ist Böcklins erstes religiöses Bild. Die Idee dazu ist ihm bereits 1866 in Rom unter den Klängen eines Miserere des Allegri und dem Eindruck von Grabesausstellungen in den Kirchen aufgetaucht. Bereits am 23. August 1866 berichtet Schick von dem Entwurf zu einer ‚Pietà‘ auf bläulichem Papier. Aus dem Kampf des scheidenden Tageslichts mit dem Kerzenlicht sollte das Bild entwickelt werden. Der malerische Gegensatz der roten Flamme zu dem leichenfarbenen Körper reizte Böcklin. Als Eindruck schwebte ihm „der wehmütige Friede in den Zügen eines edlen Toten“ vor.

Dieser Entwurf ist nicht ausgeführt worden. Während Böcklin an dem Bilde malte, kam es zu allerlei Meinungs-

verschiedenheiten zwischen ihm und Jacob Burckhardt. Dieser wollte, daß man „der Kunst Konzessionen mache und das Herbe versüße". Schließlich hat Böcklin bei der Ausführung der Ansicht des Gelehrten etwas nachgegeben. Er veränderte auf dessen Anregung die Christusfigur, die ursprünglich ganz steif ausgezeichnet war: der Kopf im starren Profil nach oben gewendet.

Als Böcklin bald darauf das Altarwerk des Grünewald in Colmar kennen lernte, bereute er, sich damals haben beeinflussen zu lassen. In der herben Auffassung des allemannischen Meisters traf er auf einen wahlverwandten Geist. Zehn Jahre später in der ‚Kreuzabnahme' reichte er dem Meister zu Colmar über die Jahrhunderte hin die Hand.

In Basel wurde das Bild mit großem Beifall aufgenommen, man soll 1000 Franken Eintrittsgeld dafür eingenommen, und die Zeitungen sollen Gedichte darauf gebracht haben.

Die Gestalt der Magdalena beschäftigte Böcklin noch in vielen Einzeldarstellungen, in denen die Trauer viel kräftiger ausgedrückt ist, als in den größeren Gemälden. Weit realistischer, mehr im Sinne Rubens', ist die „rotgeweinte" Magdalena bei Herrn La Roche-Ringwald aufgefaßt, edler und doch zerflossener der ausdrucksvolle Kopf, der sich noch im Besitz des Künstlers befindet.

Den Schritt in den Kolorismus bedeutet Böcklins große ‚Pietà' in der Berliner Nationalgallerie. Scharfe Gegensätze vom Blau im Mantel der Maria bis zum leuchtenden Rot im Gewand des Engels.

Welch ein Fortschritt im Dekorativen gegen die Magdalena in Basel! Vier Wagerechte übereinander bereiten die ernste Stimmung vor. Von der höchsten Stelle des Körpers der Maria setzt sich die Linie zu der herab-

gesenkten Hand des Engels fort. So entsteht durch Linienführung gleichsam ein Empfindungsleiter zwischen dem tröstenden Engel und der hingesunkenen Madonna. Hier ist zugleich in der ganz verhüllten Maria ein neues malerisches Motiv geschaffen, viel schlichter und inniger als in der Gestalt der Magdalena.

Der schlechte Platz, den das Bild auf der Wiener Ausstellung erhielt, und die Schmähungen der Kritik verstimmten Böcklin so, daß er das Bild zeitweise als Ofenschirm in seinem Atelier benutzte.

In den Florentiner Aufenthalt fällt die Abklärung der Farbe, die Hinneigung zum Primitiven.

Die Beschränkung auf wenig tiefe Farbenmassen bringt die ‚Pietà' in Frankfurt am Main. Maria ist als Matrone gedacht. Ihr ausdrucksvoller Kopf, halb von einem schwarzen Schleier bedeckt, lehnt an einer weißen Mauer. In ihren Armen ruht der rothaarige Kopf des Christus, der ganz dem jüdischen Typus entspricht — hinten ein dunkler Abendhimmel.

Noch schärfer in der Charakteristik ist die ‚Pietà' des Herrn La Roche-Ringwald. Der Ausdruck wird durch liebevolles Versenken in die Einzelheit gesteigert. Maria ist nicht nur als Matrone, nein als runzlige Frau aufgefaßt. Wirr hängen ihr die grauen, dünnen Haarstränge, vom Weinen naß, ums Gesicht. Welcher Ausdruck in den starren Augen und in den Lippen, die sich zum Kuß auf das Haupt des geliebten Toten spitzen! Kein Härchen, keine Runzel ist uns erlassen. —

Auch in den Figuren dieses Gemäldes wieder ein eigenmächtiges Bilden von Gestalten, ein Verlassen der Schablone. Dazu als neues, modernes Element der nahe, fast photographische Standpunkt. Christus erscheint sehr groß im Verhältnis zur Maria.

So auch hier bei einer einsichtslosen Kritik tausend Gründe für einen, Böcklin als hoffnungslosen Realisten auszuschreien.

Den schlimmsten Widerspruch hat der Künstler mit seiner großen ‚Kreuzabnahme' erfahren, einem Farbenjuwel selbst dieser klassischen Periode. Gedämpft wie die Stimmung sind die satten Farben. Wundervoll abgestimmt gegen den grünlichen Leichenton steht der tiefgrüne Mantel des Joseph von Arimathia; Nicodemus, in braun und gelbgeschlitztem Gewand, hüllt den Körper in ein Leichentuch. Von der verzweifelnden Magdalena wallt ein blaugrünes, besterntes Gewand herab, während der tröstende Johannes in Rotbraun gehüllt ist. Nimmt man dazu den grünen, blumenübersäten Rasen, den blaugrauen Luftton, die dunkelgrünen Cypressen des Hintergrundes und die in der Ferne schimmernden weißen Türme von Jerusalem, so ist die Kraft des Meisters erstaunlich, der alle Werte zu einem vollen und gedämpften Einklang verschmolzen hat.

Wir wissen, welchen Wert Böcklin auch auf die äußere Herstellung und Beschaffung gesättigter Farben verwendete. Das tiefe Rotbraun im Mantel des Johannes gewann er z. B. aus einem Ziegelstein, den er selbst in Porto venere gefunden.

Daß die Münchner Ausstellung das Bild zurückwies, lag an dem unglaublich verzeichneten Christuskörper. Auch in der Komposition zerfällt das Bild in zwei Teile. Die Gruppe der Magdalena und des Johannes stehen außer Zusammenhang mit der Haupthandlung. Böcklin wollte durch diese Gestalten vielleicht ein Gegengewicht für die beiden Längsfiguren der Gekreuzigten schaffen.

Farbenzauber und tiefe Empfindung, die sich in allen Beteiligten ausspricht, sind wohl heute der ausschlaggebende Eindruck. Am ergreifendsten ist die Gestalt der

Maria. Auch hier wieder die Matrone, die in ihrem Schmerz ihr runzliges Gesicht in beide Hände preßt. Der gleichmäßig aufgestützte, ganz en face gesehene Kopf bildet den Höhepunkt der Bewegung.

Der Gram im durchfurchten Gesicht des Joseph von Arimathia, dem man die körperliche Anstrengung des Tragens ansieht, der gespannte Schmerz im Antlitz des Nicodemus, die Verzweiflung der Maria Magdalena, über deren Trost Johannes sich seinem eigenen Schmerz nicht hingeben darf: das sind ebensoviel Grade wie Personen. Hier hat wieder der Künstler wie im ‚Kentaurenkampf' das Geheimnis gelöst, mit wenigen Figuren eine ganze Masse zu veranschaulichen. In diesen fünf Menschen sieht man gleichsam die ganze treue Gemeinde um Christus geschart.

Im Bildabschnitt, der durch die Figur des Gekreuzigten geht, bricht Böcklin mit der üblichen Überlieferung: auch im religiösen Bild wie in der Landschaft ein Vorkämpfer des neuen Bildabschnittes.

Den eigentlichen Abschluß der religiösen Darstellungen, zugleich die Erfüllung seines Programms für räumliche Kunst, die der reife Meister sich geträumt hatte, sollte er nicht ausführen: die ‚Fresken für das städtische Museum zu Breslau'. Von den geplanten Bildern blieb, wie Kap. XIII berichtet, nur der Entwurf für die erste Wand. Was Böcklin von großen monumentalen Plänen in sich trug, konnte er nur auf Tafelbildern zum Ausdruck bringen.

Das ‚Altarbild der Frau Marie Meyer' ist vielleicht der höchste Ausdruck dessen, was Böcklin gern in den Wandbildern ausgesprochen hätte. Zugleich ein wertvolles Beispiel, wie Böcklin die Gegenstände klassischer Kunst mit neuem Leben erfüllte. Zunächst in der Farben-

und Lichtführung der Bilder die wirksamsten Gegensätze. Das Mittelbild, von dem die Engelchen den dunkelgrünen Vorhang fortziehen, ist völlig licht gehalten. Die auf Wolken thronende Maria soll als himmlische Erscheinung verklärt erscheinen: sie wird ganz von gelbem Licht überflutet und wirkt beinahe transparent.

Das linke Bild: ‚die Geburt'. Tiefes Dunkel des Stalls, nur durch das funkelnde Licht erhellt, welches das Christuskind ausstrahlt. Rechts die ‚Totenklage' in blauer Abendstimmung und kraftvoller Farbenglut. Oben die Lünetten mit der ‚Wanderung der heiligen drei Könige' und die ‚Kreuzabnahme' in tiefster, schwarzblauer Nachtstimmung als wirksamer Abschluß.

Wie in der Farbe sind in der Komposition die Gegensätze durchgeführt. Maria sitzt kaum geneigt, beinahe rechtwinklig auf dem Thron; völlig senkrecht auf ihrem Schoß das Christuskind. Auch die beiden Engelchen streben, trotz ihrer wirksamen Kontrastbewegung, eine senkrechte Richtung an. Die strenge Linienführung entspricht der Majestät des Vorgangs. Links das Wunder: der strahlende Heiland — alles sind bewegte, kurzatmige Linien. Rechts die Trauer: die Gestalt der Magdalena, die mit feiner Empfindung zur Hauptträgerin des Bildes gemacht wird, beherrscht den Raum in langhingestreckter, sehnsuchtsvoller Linie. Sanft sucht sie Joseph von Arimathia zu beruhigen. Seine Gestalt folgt noch leise der leidenschaftlichen Bewegung. Sie bildet in der Linie den Übergang zu der starr in Schmerz versunkenen, steil dastehenden Maria.

Die Gestalt der Madonna in der ‚Geburt' mutet wie eine Schwester der Maria des Correggio aus der ‚kleinen Anbetung' der Uffizien an. Aber der Vergleich kann nur zu Gunsten Böcklins ausfallen. Süßlich und schablonenhaft wirkt das Antlitz bei Correggio. Bei Böcklin

selbst ist das Gesicht der Madonna voll persönlichen Lebens; wir spüren, wie das Wunder die Umgebung elektrisch durchzuckt, Maria mit freudigem Entzücken, die Engelchen mit Neugier und Staunen. Der eine steckt den Finger in den Mund, ganz wie ein freudig erschrecktes Kind; Neumann hat bereits darauf hingewiesen, wie Böcklin auch in den Lünetten alles neu und persönlich aufgefaßt hat. Kein vorschriftsmäßiger Stern vom Weihnachtsbaum, sondern ein langschweifiger Komet leuchtet den heiligen Drei-Königen.

So schwillt der Stamm religiöser Bilder von der einfachen Darstellung der Basler ‚Magdalena' zu einem Baume voll dramatischer Wucht an in den Breslauer Entwürfen: hoch oben aber in der Krone wiegen sich ein paar liebliche Blüten.

Schon im ‚geißelnden Anachoreten' ist das religiöse Stimmungselement verwertet, das sich dort aus der Landschaft heraus entwickelt. Das Gleiche gilt vom ‚Gang nach Emmaus', während die ‚Ruhe auf der Flucht' kaum noch als religiöses Bild bezeichnet werden kann. Der ‚geigende Eremit' in der Berliner Nationalgallerie ist durchtränkt vom Gefühl des Glaubens. Oder will eine einteilende Ästhetik es als religiöses Genrebild bezeichnen? Freilich geschieht hier etwas: ein Ereignis voll zarter dichterischer Erfindung. Leise streicht der Bogen über die Saiten der Violine. Jahraus, jahrein hat der Greis dem Marienbild keinen innigeren Gruß zu bieten, als frische Blumen und reine Töne. Aber nicht nur die Himmelskönigin freut sich an dem frommen Mann. Die Klänge locken noch andere Gäste in die Kapelle. Auf rosigen Wolken schweben kleine Engel herab: vergnügt klappt der eine die dicken Kinderpatschen zusammen. Ein lang emporgeschossenes Flügelbengelchen hat sich auf die Zehen gereckt und lugt neugierig an der Thür. So quillt aus dem Ereignis

selbst die Stimmung heraus, innig und heilig, und doch voll unterdrückter Lustigkeit. Eine Stimmung, wie die Kinder sie haben, wenn der Weihnachtsbaum angesteckt wird und die Mutter, ehe die Thür aufgemacht wird, ihnen „Stille Nacht, heilige Nacht" vorsingt.

Wann ist die heilige Schrift je so aufgefaßt, wie in ‚Gott führt den Adam ins Paradies'? Hier hat Böcklin auf religiösem Gebiet den Ton des Volkes getroffen, dem ein heiliger Vorgang auch durch Humor nicht herabgewürdigt wird.

Nicht der Jehovah des alten Bundes steht vor uns, auch nicht Gott Vater, der den Erlöser gesandt — nein, der „liebe Gott", wie ihn das Kind und das Volk empfindet. Ein guter, alter König in gesternten Prachtgewändern, der sorglich mit dem Arm sein eben vollendetes Geschöpf umfaßt — beinahe, als fürchte er es zu zerbrechen. Mit der Hand weist er auf den blühenden Paradiesgarten: er giebt dem Adam gute Lehren. Auch dessen Gestalt ist vollkommen neu aufgefaßt: nicht als das Ebenbild Gottes, nicht als der Stammvater eines langlebigen Geschlechts, sondern als Lehmkloß, der eben geformt wurde. Schwer an Gliedern, schwer von Begriffen. Steif steht er da und sieht seinen Schöpfer wie ein Unmündiger fragend an.

Uhde will das Heilige uns menschlich näher bringen, indem er das Wunder in die Stuben der Mühseligen und Beladenen unserer Zeit steigen läßt. Böcklin wählt den Ton des Märchens. Der Schalk schaut ihm gutmütig lachend über die Schulter, als er das Bild malte, derselbe Schalk, der den Brüdern Grimm die Hausmärchen in die Feder diktierte.

XVII

Technik der Tafelbilder

Die Ölmalerei im heutigen Sinne, d. h. eine Malerei, in der das Öl das hauptsächlichste Bindemittel der Farbe ist, hat Böcklin im Laufe der siebenziger Jahre gänzlich aufgegeben. Er selbst nannte die ‚Pietà' in der Berliner Nationalgallerie „seinen letzten Ölschinken". Technische Versuche haben sein ganzes Leben ausgefüllt: er hat nicht nur eingehend die alten Schriften über Malerei studiert, sondern verfolgte bis zum seinem Tode mit dem lebhaftesten Interesse jede neue Erscheinung der Litteratur auf diesem Gebiete. Besonders der Freundschaft mit Bayersdorfer, der mit ihm von 1871—1880 in München und Florenz im fortlaufenden Verkehr stand, dankt er eine eingehende Kenntnis der Rezepte alter Meister.

Bereits aus den sechziger Jahren sind uns genaue Einzelheiten über die Bedeutung überliefert, die Böcklin dem technischen Können beimaß, wie er sowohl in der Öl- wie in der Harz- und Wachsmalerei die verschiedensten Versuche anstellte. Wir wissen, daß er den geleimten Gipsgrund selbst bereitete, daß er die Farben vor dem Gebrauch noch feiner rieb, da er behauptete, „je feiner eine Farbe gerieben sei, je weniger würde sie einschlagen, denn die beim Trocknen zurückgelassene Oberfläche werde weniger rauh."

Böcklin hat durch das Mikroskop die eingeschlagenen Stellen im Bilde betrachtet und gefunden, daß diese Stumpfheit der Oberfläche nur davon herrühre, daß die Farbenteilchen nach dem Auftrocknen gleichsam „staubig" auf ihr stehen. Wir sehen ihn während seines zweiten römischen Aufenthaltes mit mannigfachen Versuchen beschäftigt, ein Mittel zu finden, das die Glätte der Oberfläche gleichmäßig herstelle. Einmal benutzt er Wachs in Öl aufgelöst, ein andermal Copaiva-Balsam mit Walfischhirntalg u. s. f. Ebenso verschieden sind die Mittel, deren er sich zum Anreiben des Grundes oder als Medium bedient: Copal, Copaiva, Bernsteinlack, Petroleum, dann wieder in Öl aufgelöste Harze, Schlemmkreide mit Öl spielen bei diesen Versuchen eine Rolle.

Eine genaue Angabe der verschiedenen Malarten und der Farben, deren Böcklin sich damals bediente, erübrigt sich schon deshalb, weil die Ansichten des Künstlers zu großen Schwankungen unterlagen. Auch haben sich die Bilder aus jenen Tagen nicht alle gut erhalten; bei guter Erhaltung entbehren sie oft des eigenen Farbenreizes, den die späteren Werke des Meisters ausstrahlen.

So lange sich Böcklin der Ölmalerei bediente, hat er wenig mit gemischten Farben, meist mit Lasuren gearbeitet. Vor Beginn der Arbeit pflegte er seinen Malgrund mit Umbra oder grüner Erde zu tönen. Dann modellierte er das Bild nur mit Weiß und Umbra (später trat grüne Erde an Stelle der Umbra) heraus; die Tiefen wurden oft mit Schwarz lasiert, schließlich das Bild durch farbige Lasuren fertig gemalt.

Immer wieder empfiehlt er, den Malgrund vor Beginn der Arbeit zu tönen. „Mit möglichst vorsichtiger Benutzung des Grundtons soll man dann das Bild aus demselben herauszumalen versuchen. In dem Ton sei die

Stimmung des Bildes gegeben; darum müsse man mit der größten Konsequenz an ihm festhalten und immer wieder auf ihn zurückkommen."

Ebenso strebte er auch von Anbeginn einen möglichst dünnen Farbenauftrag an: „Dickmalen sei etwas Rohes, wodurch stets alle Form und milde Erscheinung zerstört werde. Man müsse leise und vorsichtig jeden Ton zum Grunde bestimmen."

Die Reste antiker Malerei, welche Böcklin bei seinem ersten Besuch von Neapel kennen lernte, regten ihn zu Versuchen in der Wachsmalerei an. Das eigentliche Belegstück für seine enkaustische Malerei bleibt der ‚Kopf der Sappho' (etwa 1863 entstanden). Die Anregung für den Typus der lesbischen Sängerin fand er in der Büste der Villa Albani. Die Vorschriften lieferten ihm die Aufzeichnungen alter Schriftsteller, z. B. des Plinius. Höchst interessant ist es, wie Böcklin scharfsinnig die Benutzung des Harzes bei den alten Bildern nachweist, obgleich dieselbe nicht ausdrücklich erwähnt wird. Er folgert diese sowohl aus dem vielen Verbrauch kostbarer Harze, der so oft bei alten Schriftstellern erwähnt wird, als aus der Verschonung des Minerva-Bildes des Apelles vom Blitz: „da Harz ein schlechter Leiter für Elektricität ist."

Böcklin erzählt ausführlich die Art, in der das Sapphobild entstanden ist, dessen Farben sich nicht nur fünf Jahre (als es Böcklin 1868 wiedersah), sondern beinahe vierzig Jahre vortrefflich erhalten haben. „Zunächst schmolz er Harz (Copal à l'essence) mit den einzelnen Farben über dem Feuer und fügte dann erst das Wachs hinzu, das er zuvor in etwas Terpentin gelöst hatte. Die präparierten Farben wurden auf einen Kohlenofen gestellt, und mit einem eigens dazu konstruierten Maleisen, das erhitzt wird, trug er die Farben auf die grundierte Leinwand auf.

Anfangs schlugen die Farben ein und wurden stumpf, da erwärmte er die Rückseite der Leinwand über einem Kohlenfeuer, so daß das Wachs hindurchschmolz, und überzog damit das Bild auf der Rückseite."

Durch das Erwärmen wurden alle Farben auf dem Bilde wieder flüssig und ließen sich aufs neue verarbeiten. Das Haar hatte er nur mit dem Pinsel gemalt, den er in die mit Terpentin verdünnte Farbe tauchte. Durch Erwärmen wurde auch diese Partie dem Bilde eingeschmolzen.

Böcklin ist auf diese Technik trotz des vollendeten Ergebnisses nicht wieder zurückgekommen, „da sie ihm keine besonderen Vorteile bot".

Durch eine Schrift von Didier „über Harze und Öle" wurde Böcklin zu seiner ersten mit Weihrauch und Sandrog gemalten ‚Villa am Meer' angeregt (s. S. 75):

„So lange die (mit den Harzen und Wasser aufgeriebenen) Farben feucht sind, lassen sie sich beliebig mit Wasser verdünnen. Man kann dieselben sowohl zum Decken als zu Lasuren verwenden. Getrocknet wird die Farbe steinhart. Je dicker man malt, je mehr schlägt die Farbe ein, darum feuchtet man das Bild zum Hervorrufen der Farbe wieder an. Durch die Feuchtigkeit wird die Verbindung und Harmonie mit der neuen Farbenschicht hergestellt."

In einem ähnlichen Verfahren ist (wie S. 86 erwähnt) der ‚Kopf eines Römers' und das Bildnis von ‚Böcklins Frau in rotem Netz' gemalt.

Als dauernder Leitstern bei seinen technischen Versuchen schwebte Böcklin die Leuchtkraft und Haltbarkeit der Bilder der altflandrischen Malerschule vor.

Das Streben, das Nachdunkeln der Ölfarben zu vermeiden und eine Technik zu finden, welche die größte Verdünnung und den zartesten Farbenauftrag gestatte, führte

ihn schließlich nach vielerlei Übergängen zu den Temperavorschriften des Theophilus Presbyter zurück.

Die Tempera hat mit der Ölmalerei ihre Unlöslichkeit durch Wasser gemein, mit der Aquarellmalerei die Benutzung des Wassers zur beliebigen Verdünnung der Farben. So verbindet sie beider Vorteile. Die Schwierigkeit ihrer Anwendung besteht in der Berechnung der Wirkung, denn die Farben trocknen völlig anders auf, als man sie aufsetzt; ihren endgültigen Charakter erhalten sie erst durch das nachträgliche Firnissen.

Nach Böcklins eigener Angabe ist das Bild der Schackgallerie ‚Römische Schenke' (1865) nach den Temperavorschriften des Cennino Cennini gemalt,*) er gab der Farbe einen Zusatz von Glycerin, nach dem Verfahren des Passini, um das schnelle Austrocknen der Farben zu verhüten. Empfehlenswert ist diese Technik nicht, da das Bild schon 1868 von Böcklin als „vergilbt" bezeichnet wird und sich heute in einem höchst ungleichmäßigen Farbenzustand befindet.

Dagegen hat sich das Tempera-Verfahren bewährt, mit dem 1868 die ‚Villa am Meer' (bei Schwarzenbach in Zürich) gemalt wurde, während ‚Triton und Nereide' bei Schack (1872) seine Leuchtkraft eingebüßt hat.

In den darauf folgenden Jahrzehnten hat Böcklin die verschiedensten Malarten angewendet. Die einzelnen Abweichungen anzugeben, ist schier unmöglich; man könnte

*) Schick nennt es eine Malerei mit Essig, Eiweiß u. dergl., die nachher mit einem harten Firnis bedeckt wurde. (Irrtum.) Cennino Cennini benutzte das Ganze vom Ei mit Feigenmilch. — Die Temperavorschrift „geschlagenes Eiweiß mit Essig" (statt der Feigenmilch zur Konservierung) ist ein ganz bekanntes heut übliches Verfahren.

beinahe behaupten, daß kaum zwei Bilder im gleichen Verfahren gemalt wurden.

Zwischen 1877 bis 1887 wandte er vorzugsweise Firnisfarben an; besonders den sogenannten Kutscherlack, eine Mischung von Leinöl-Firnis und Kopal ($^2/_3 : ^1/_3$). ‚Prometheus', ‚das Spiel der Wellen' sind mit Firnisfarben, ‚Flora', welche die Wiese durchschreitet, ‚Flora, welche die Kinder weckt' in Tempera gemalt. Zu ‚vita somnium breve' wurde Firnisfarbe mit Petroleum benutzt.

In Zürich begannen dann die Versuche mit der sogenannten Emulsion,*) die anfangs nicht immer glückten. Ende der achtziger Jahre kehrte Böcklin zu der sogenannten mageren Tempera des Theophilus Presbyter zurück.**)

---

*) Unter Emulsion versteht man die innige mechanische Verbindung, welche gummiartige Körper mit Fetten eingehen, z. B. das Vitellin des Eigelbs mit Öl. Durch die überaus feine Verteilung der kleinsten Ölteilchen wird diese Verbindung (Eigelb und Öl) mit Wasser mischbar uud ergiebt den Farben zugesetzt die sogenannte Ei-Öl-Tempera.

Statt Eigelb kann Gummi zum Emulgieren, statt des Öles können Harze genommen werden. Den Malgrund bildet am besten eine weißgrundierte Holzplatte.

**) Theophilus Presbyter soll um 1100 im Kloster Helmershausen a. d. Deimel gelebt haben. Seine schedula diversarum artium ist wohl die wichtigste Quelle für die nordische Malerei des Mittelalters. Am Niederrhein, in Westfalen und besonders in Köln wurde während des XIV. Jahrhunderts diese Technik vorzüglich geübt.

Theophilus beschreibt genau die Bereitung des Grundes für die Malerei mit Gummitempera aus Gips oder Kreide mit Leim (C. XIX), und in C. XXVII die Art, wie die Farbe mit Gummi gerieben wird. „Wenn du aber deine Arbeit beschleunigen willst, nimm Gummi, welcher aus dem Kirschen- oder Pflaumenbaume hervorkommt, zerschneide ihn klein und gieb ihn in ein Thongeschirr, gieße reichlich Wasser darauf, setze es an die Sonne oder über ein

Und noch bis zu seinem Tode malte er mit einer Emulsion, nur daß er sich diese Mischung (Copaiva und Gummi arabikum) nicht selbst bereitete, sondern vom Apotheker herstellen ließ. Die dunkelsten Stellen im Bilde wurden mit Firnis fertig gemalt und zum Schluß das Ganze mit Mastixfirnis überzogen.

Auch von dem Verfahren, den Grund zuerst zu tönen, wie er es in der römischen Zeit pflegte, war er längst zurückgekommen. Er begann, nachdem er mit Kohle aufgezeichnet, von den Formen und der Lichtwirkung auszugehen. Auf dieser Untermalung, zu welcher er sich gewöhnlich grüner Erde bediente, pflegte er dann das Bild gleichmäßig in Farben anzulegen.

Sowohl die Öltempera, wie die eigentliche Tempera erfordern eine vorsichtige Benutzung des Grundes; denn dieser spricht im Bilde mit. In einzelnen Fällen wird der weiße ursprüngliche Ton des Kreidegrundes benutzt, in anderen Fällen die allgemeine Tönung, die man ihm giebt. Böcklin pflegte in vielen Fällen das Weiß des Holzes so schonend zu behandeln, daß er das Weiß als Farbenmaterial verschwindend wenig anwandte, so z. B. in seinem ‚Selbstporträt mit dem Weinglas‘.

Daß Böcklin schon vielfach früher als Ausgang der achtziger Jahre die Technik des Theophilus benutzt haben muß, beweist ein vom 2. Oktober 1883 datierter Brief, in dem Böcklin diese Malweise seine neue, vielmehr alte Mal-

leichtes Kohlenfeuer im Winter, bis der Gummi flüssig wird, und rühre ihn mit einem runden Holze flüssig. Dann seihe ihn durch ein Linnen, reibe die Farben damit und setze sie auf. Alle Farben samt ihren Mischungen können mit diesem Gummi gerieben und aufgesetzt werden, außer Mimium, Bleiweiß und Carmin, die mit Eikläre zu reiben und aufzusetzen sind ꝛc.“ Durch den Zusatz von Harzen zum Leinöl gewinnt er einen Firnis, der gleichzeitig als Überzug den gewünschten Glanz erzielt.

weise nennt. Wohl weitaus die größte Anzahl der Bilder seiner letzten Zeit sind in diesem oder einem ähnlichen Verfahren gemalt. Vereinzelte Ausnahmen werden auch hier vorgekommen sein; und wenn Böcklin einem Schüler gegenüber den ‚Abenteurer' (1882) und ‚Frühlings Erwachen' (1880) als Ölbilder bezeichnet, wenn er ein andermal zu einem Freunde sagte: „Fast die Hälfte meiner Bilder sind in Öl gemalt", so hat er darin wohl nur von der Firnismalerei im Gegensatz zu der Eiweiß-gummi-Technik des Theophilus gesprochen.

Der Brief, der nicht nur für die Technik der letzten Jahrzehnte ein wichtiger Beleg ist, sondern prachtvoll den gesunden Sinn und den knappen, schlagfertigen Stil des Meisters zeigt, lautet:

2. October 1893. S. Terenzo Golfo di Spezia.

Lieber Freund

— — — — — — —

Von meiner neuen vielmehr alten Malweise kann ich Dir nur soviel melden, daß sie nach der Vorschrift des Theophilus Presbyter ist, der circa um das Jahr 1000 gelebt haben soll. Kirschgummi und Eiweiß, das geschlagen wird, sind die Bindemittel und Harz (Mastix, Kopal) mit Leinöl der Überzug. Damit haben zweifellos Holbein, Dürer, Pietro Perugino und Raffael gemalt. Mit Geduld und Aufmerken mußte die Sache verfolgt werden; denn gleich Anfangs geht es eben nicht, da alle möglichen Schwierigkeiten sich entgegenstellen. Mittheilung aller dieser Hindernisse ist durchaus fruchtlos. So kann Niemand z. B. ein Brett mit Kreide und Leim grunden, ohne das der Grund sofort reißt. Was hilft da eine Vorschrift. So sagt Theophilus bei der Gelegenheit der Mischung von Farben mit Gummi:

„Dann mische genug Gummi dazu. Nun wirst Du aber fragen: Wieviel wird genug sein? Ich antworte: Darum hat Dir Gott den Verstand gegeben u. s. w.“ Wie oft habe ich diese Worte denken müssen! Und wie oft muß ich sie wiederholen, wenn einer klagt, daß ihm dieses oder jenes passirt sei. Ich bin aufgefordert worden, mein Geheimnis schriftlich zu veröffentlichen, von einer Redaction eines Kunstblattes. Ja wenn das ginge. Der erste Erfolg einer solchen Mittheilung wäre, daß ich von sämmtlichen Malern, die reinfallen, verflucht und verwünscht würde. Dazu gehört anhaltender Unterricht, folglich eine Schule, eo ipso mit Schülern. Solltest Du etwa nach nähern Mittheilungen schmachten, was ich nicht vermuthe, da Du schon genug hast, so bin ich zu näherm Eingehn bereit.

Noch glaube ich erwähnen zu müssen, daß die Leuchtkraft der Farbe daher kommt, daß das Oel sein Volumen wenig verändert und mit der Zeit seine Durchsichtigkeit verliert, während der Gummi durchsichtig bleibt, und bei unveränderlicher Bindekraft das Volumen des Wassers ausdunstet, so daß die damit gemischten Farbkörperchen viel näher beieinander auf der Oberfläche sichtbar sind.

Mische einmal versuchsweise eine Farbe mit Gummi und firnisse sie, dann eine ebensolche mit Oel und der Unterschied wird sich mit der Zeit immer mehr zeigen. —

Für heute genug? . . . . .

Herzlichen Gruß!

Dein

A. Böcklin.

* * *

Die Technik eines Mannes, dem die Kunst aus dem Innern quillt, ist aber niemals allein ein Produkt äußerer Zweckmäßigkeit.

Wohl mochte Böcklin durch Verstandesgründe zu der Überzeugung gelangen, daß dieser Malerei die größte Haltbarkeit innewohnt. Wohl mochte den Koloristen der Zauber der Farben reizen, den man durch die dünnen Farbenschichten, in denen der Grund durchschimmert, erzielen kann. Die inneren Gründe liegen im Wesen seiner Malerei. Nicht ein Bild des *Lebens*, wie die Impressionisten, will Böcklin geben — sondern nur ein *Bild*. Das Motiv der anderen liegt im wirklichen Sinnenleben; Böcklin sucht und sieht bereits seine Motive mit der Phantasie. Und wenn das bekannte Wort in Bezug auf den Naturalisten heißt: „la nature vue à travers un tempérament", für den Idealisten muß es heißen: „la nature vue à travers l'imagination d'un tempérament".

XVIII

Böcklin im Urteil seiner Zeitgenossen

Den Umschlag im Urteil hat Böcklin wie alle Träger einer neuen Bewegung erfahren. Manets Bilder konnte man nur mühsam vor Mißhandlung schützen — Liebermann hieß jahrzehntelang der Schmutzmaler.

Die Masse ist ein Gewohnheitstier, sie läßt sich aus ihrer Trägheit nur eine Spanne, nie eine Meile weit emporreißen. So folgten auch Böcklin die Geister nur, so lange er noch mit der bekannten Kunst in einigem Zusammenhang stand. Für diesen Böcklin begeisterte sich Pecht, von diesem Böcklin kaufte Schack.

Schlimmer als das Münchner Urteil fürchtete Böcklin die „giftige" Berliner Kritik. Ihretwegen wählte er 1859 München und nicht Berlin zum Wohnsitz.

Als Böcklin 1860 den ‚Mord im Schloßgarten' im Berliner Künstlerverein ausstellte, trat nur Ludwig Pietsch in der Spenerschen Zeitung warm für den Künstler ein.

Das abfällige Urteil über eines seiner Bilder daheim war die Veranlassung, daß er Basel den Rücken kehrte und 1858 das Wedekindsche Anerbieten annahm.

Bemerkenswert ist es, daß Publikum und Kritik an den Werken des ersten jugendlichen Böcklin dieselben Eigenschaften tadelten, die man später den Naturalisten und Impressionisten vorwarf: man vermißt die Ausführung.

In dem an Jacob Burckhardt gerichteten Brief wird „die Flüchtigkeit des Pinsels“ gerügt; obgleich der Schreiber die großartige Auffassung anerkennt, meint er, Böcklin müsse „sorgfältiger“ malen.

Schack weist die ‚Quellnymphe‘ als mißraten zurück; Böcklin ahnt bereits, daß man sie wegen der mangelnden Ausführung mißfällig in München aufnehmen werde. Er — Böcklin — „male eben nur für den Abstand, den man davor einnimmt.“

Mit dem Worte „Schönheit“ ist von jeher in der Kunstschreiberei der ärgste Frevel getrieben. Mangel an Schönheit fand man bei Menzel und der jungen Schule der Naturalisten. Kenner und Kritik häufen denselben Vorwurf auf Böcklin. Jacob Burckhardt verlangt von Böcklin bei Gelegenheit der Basler ‚Pietà‘, er solle das Herbe versüßen und der Kunst Konzessionen machen. Pecht tadelt an demselben Bild das zu naturalistische Gepräge.

Mit den siebziger Jahren, genau mit dem Punkt, wo Böcklin den Stil seiner zweiten klassischen Periode herausbildet, setzt die Kritik mit ihrem Jammer ein. Da brechen die Klagen über den Maler des Häßlichen, den Realisten los. Herausgeschnittene Sätze der Rezensionen könnte man für Berichte über Max Liebermann halten.

„Böcklin kennt kein anderes Gesetz in der Kunst als seinen bizarren Willen und gefällt sich nur im ungeheuer Häßlichen.“ „In dem Haschen nach Neuem hat er uns das Häßliche gebracht.“ „Böcklins ‚Pane‘ sind von ausgesuchter Häßlichkeit“ u. s. f. Von der ‚Flora‘, die heute als „Bild der Anmut“ bezeichnet wird, heißt es 1877: „Sie geht in ihrer unschönen Form schon über die Grenzen des Möglichen hinaus.“ Vom ‚Kentaurenkampf‘ schreibt man: „Er verwechselte das Gewaltige mit

dem Häßlichen. Seine Linien sind, möchte ich sagen, von gesuchter Unschönheit."

Dazwischen ein wehmütiges Klagen um den verlorenen Böcklin! „Welch ein Abstand von des Meisters Jugendzeit, in welchem der schöne ‚Pan' der Münchener Pinakothek entstand."

Das, was man heute an Böcklin lobt, machte man ihm damals zum Vorwurf. Heute preist man ihn als Persönlichkeit, als Führer; damals war er — ein geistig Entarteter oder ein Mann der Reklame. „Er kennt kein anderes Streben, als es um jeden Preis anders zu machen, als andere es vor ihm gethan und hoffentlich nach ihm thun werden."

Als die liebevoll warnende Kritik den Künstler nicht von den „Verirrungen" und „Abwegen" zurückbringen kann, wird sie dringlicher, sie spricht von einer „Neigung zum Bizarren". Sie nimmt eine „krankhafte Disposition des Geistes an, der aus den Fieberparoxismus-Gebilden den Ausweg nicht finden kann". Schließlich geberdet sie sich als pathetische Kassandra. „Der beklagenswerte Künstler befindet sich in einer Selbsttäuschung — er erinnert in seinem maßlosen Wesen an Grabbe, der zu Grunde ging, weil er nicht lernte, sich selbst zu beschränken." Und welchem Bild gilt dieser krasse Weheruf? Den ‚mauriſchen Reitern' des Luzerner Museums, das heute selbst dem Kunstphilister als unauffällig erscheint.

Die Kritik verstand damals den Künstler so wenig, wie wir heute diese Kritik.

Vom ‚Selbstporträt mit dem fiedelnden Tod' heißt es, „der Künstler habe ein Rätsel aufgegeben, das ein normal angelegter Verstand nicht lösen könne"! Damals war Böcklin der Zeit ein Rätsel, heute ist es uns diese Zeit.

„Die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben," schreibt Feuerbach. Böcklin aber hatte das Glück, noch bei Lebzeiten aus dem tobenden Kampf der Meinungen heraus in das stille Reich der geschichtlichen Größen entrückt zu werden.

Während noch die Kritik die Hände rang, daß der Künstler in Florenz, „von einem Heer von Schmeichlern umgeben, sich einer beklagenswerten Selbsttäuschung hingebe," begann langsam eine Wandlung. Hier und da war bereits auch in der Presse eine Lanze für Böcklin gebrochen worden. Von Guido Haucks warmem Eintreten ward berichtet. Eine andere Prophezeiung als die vom Untergang des Meisters sollte sich schnell erfüllen. „Später einmal, wenn erst klar geworden sein wird, daß Böcklin wie jeder andere produzierende Kopf aus dem Geist seines Jahrhunderts heraus geschaffen habe, wird man ihm seine Stelle anweisen, und auch seine tollsten Werke werden der Familienanschauung derer, die als die maßgebende Generation zusammenstehen werden, nicht fremder sein, als andere einst für Tollheiten erklärte Schöpfungen anderer Künstler." („Deutsche Rundschau" 1883.)

Die Ausstellungen der achtziger Jahre bei Gurlitt trugen nicht wenig dazu bei, dem kaufluſtigen Publikum das Hineinsehen in Böcklinsche Kunst anzugewöhnen. Die große Wandlung aber kam von innen heraus. Man war übersättigt vom bleichen Plein-Air, von all dem Erdgeruch. Die Welt lechzte nach Farbe, nach Phantasie. Mit der Münchner Ausstellung von 1890 beginnt der Naturalismus die führende Stellung einzubüßen.

Stimmung im großen Publikum machte für Böcklin wie für die ganze moderne Kunst erst das Erscheinen von Muthers „Geschichte der Malerei" 1894.

Böcklins volle geschichtliche Bedeutung legten für einen

weiteren Kreis erst die Böcklin-Ausstellungen klar. Für Muther ist Böcklin nur der größte Landschafter des XIX. Jahrhunderts, der Stimmungsmaler, der Dichter. Erst seit 1897 werden die Stimmen laut, die in ihm auch den Schöpfer für räumlichen Stil sehen.

Im Publikum des Auslandes ist Böcklin gar nicht, von fremden Künstlern kaum gekannt. Meuniers achselzuckendes Urteil als *peinture littéraire* ward schon erwähnt. Lavery hatte von Böcklins Dasein vor wenigen Jahren überhaupt keine Ahnung. Von dem älteren Geschlecht ist Böcklin während seines römischen Aufenthaltes mit Leighton in Beziehung getreten, der sich sehr für Böcklins technische Versuche interessierte.

Die Presse des Auslandes beschäftigt sich erst seit kurzem ausführlicher mit Böcklin. Wohl brachte die *Gazette des beaux Arts* in ihren älteren Jahrgängen ab und zu eine Erwähnung Böcklins; nur die Kritik der ‚Quellnymphe' verdient Beachtung.

Während Schack und seine Berater, während das Münchner Publikum das Bild verdammt, blitzt in dem französischen Berichterstatter ein Licht für Böcklins künstlerisches Wollen auf. Merkwürdig decken sich seine Worte mit des Meisters eigener Erklärung. „Mr. Böcklin a voulu représenter l'éternel contraste de la laideur et de la beauté." In dieser Kritik findet sich auch zum erstenmal ein volles Verständnis, daß ein Märchenbild unter anderen Bedingungen gemalt werden kann, als ein Abbild des täglichen Lebens!

Die meisten der fremden Artikel stehen zu sehr auf deutschen Schultern, als daß man sie als selbständige nationale Äußerungen über Böcklin auffassen könnte. Immerhin besteht die Thatsache, daß man ihn heute zu den Führern der deutschen Kunst auch im Ausland rechnet.

„He (Böcklin) and Menzel are indisputably the two most famous painters of Germany to-day („Studio“ 1896).“

Anfangs der achtziger Jahre wird er in Frankreich bereits als „Genie“ bezeichnet. „Il n'y a qu'un Böcklin au monde et c'est pour être appliqué à de pareilles unités que le mot génie existe.“ Auch *Mazilière* nennt ihn „le plus grand des symbolistes allemands“ und „de tous les maîtres le plus personnel“.

Mehr im Geiste französischer Auffassung bespricht ein Artikel im ‚*Temps*‘ die Basler Ausstellung von 1897.

Rückhaltlos wird Böcklins künstlerische Schöpferkraft in der Bildung der Naturwesen anerkannt, warm seine technische Meisterschaft gerühmt. Aber ein an die zarten Gestalten und feinen Ton-Harmonieen von Whistler und Aman-Jean gewöhntes Auge kann Böcklins Farben nur roh, seine Frauenfiguren nur geschmacklos finden.

Das Gefühl für Böcklins geschichtliche Bedeutung beginnt in Frankreich zu dämmern. Einmal wird er mit Moreau, ein andermal mit Puvis de Chavannes verglichen.

Der skandinavische Norden hat sich eingehend mit Böcklin beschäftigt. Emil Hannover versuchte in einem sehr kühlen Artikel Böcklins kunsthistorische Abstammung darzulegen. Er warf ihm „unbegrenzte Selbstüberschätzung“ vor! — Der Schwede Ola Hansson gehört mit seinem Artikel über Böcklin kaum hierher. Nur als Merkwürdigkeit für die verschiedene Auffassung von Böcklins Stimmungsgehalt bei seinen Zeitgenossen sei der Satz angeführt: „Böcklin ist der Träger der Lustempfindung unter den geistig Produzierenden unserer Zeit.“ Dagegen unser Hermann Grimm: „Böcklins

innerste Stimmung ist Unbefriedigung, Trauer, nicht um Verlorenes, sondern um Unerreichbares."

Schweden ist in seiner Kunstauffassung so stark von Frankreich beeinflußt, daß Levertins umfassender Artikel wohl für beide Lande maßgebend ist.

„Böcklins Kunst fehlt die Vornehmheit"; hätte Levertin statt dessen „Eleganz" gesetzt, so wäre dadurch wirklich die Eigenschaft bezeichnet, welche Böcklins Kunst von der Englands und Frankreichs scheidet. In der Farbe sei Böcklin zwar ein großer, aber plebejischer Kolorist, schreibt Levertin. Ihm fehle das geistige Leben. Es sei, als käme Böcklin nicht weiter, als zu den zoologischen Typen des Menschengeschlechts, dem Männchen und dem Weibchen. Daneben aber geht eine warme Anerkennung für Böcklins Naturgefühl für seinen kosmischen Humor. „Die Nymphen, Tritonen und Drachen scheinen ebenso in die Landschaft zu gehören, wie die Vegetation in eine bestimmte Landschaft. Böcklin hat wie Faust an der unterirdischen Werkstatt gestanden, wo die Parzen das große Lebensbild fortweben. Die ursprünglichen Kräfte und Triebe sind es, die Böcklin hat schildern wollen und so vollendet wie keiner geschildert hat."

Wie es Böcklin in seiner Heimat ergangen, ward erzählt, und wenn die „Basler Nachrichten" sich über die Fresken ausschweigen, so liegt der Grund darin, daß man beabsichtigte, dieselben von der Wand zu schlagen. Zürich kaufte erst 1885 das erste Bild von Böcklin. In der französischen Schweiz war Böcklin bis vor kurzem überhaupt nicht gekannt. Selbst Keller stand anfangs Böcklins Kunst fremd gegenüber; erst seit Beginn der achtziger Jahre wird er ein warmer Verehrer des Künstlers. Stauffer, welcher dem jungen Geschlecht angehört, vergleicht Böcklin einmal mit Courbet, „trotzdem sie in Punkt Malerei einander wenig ähneln; aber

dieſelbe Nichtachtung unweſentlicher Details und dieſelbe fabelhafte Begabung.“ Da aber, wo Stauffer keinen Namen nennt, hat ihm ſicher Böcklin vorgeſchwebt. Es ſind die Worte, welche ich dieſem Buche vorgeſetzt habe, Worte, in denen der ſchlagende Ausdruck für Böcklins Würdigung bei ſeinen Zeitgenoſſen gefunden iſt:

„Ich halte den für den feinſten Künſtler, deſſen Werke mich am meiſten über mich ſelbſt hinausheben und mir die größte Stimmung hinterlaſſen.“

XIX

Am Ende

Tod. — Böcklin als Mensch. — Seine vielseitige Begabung.

Eine Mauer, mit Heckenrosen bewachsen, rahmt die Straße ein, die auf sanftem Hügel von Florenz nach Fiesole führt. Dort, auf halbem Wege zur Geburtsstätte des frommen Fra Angelico, ist um das ehemalige Kloster San Domenico eine internationale Villenvorstadt entstanden. Hier hatte der rastlose Künstler eine bleibende Stätte gefunden, hier seinen Altersſitz gegründet. Von hier aus wurde der Greis zur letzten Ruhe gebettet. Der 16. Januar 1901 erlöste den Meister von den Leiden der letzten Jahre. Wiederholte Schlaganfälle hatten seit Jahren die Sprache und die Füße teilweise gelähmt. Eine Lungenentzündung beschleunigte sein Ende.

Während man sich in den Orten, die ihn früher arg verlästerten, zu pomphaften Böcklin-Feiern vorbereitet, wallt der kleine Zug der Leidtragenden hinter dem Sarg des großen Toten die Landstraße nach San Domenico herab. Blumen und Musik folgen, ein Symbol dessen, was er geliebt und gemalt. Eine Schar von Landleuten und Kindern schreitet betrübt hinterher. Die Seele des Volkes wie des Kindes hat ein feines Gefühl für echte Güte, für unverfälschte Empfindung.

Vor der Porta Romana auf dem Campo Santo degli Allori wurde Böcklin am 18. Januar bestattet. Nur der

Prediger hielt die Leichenrede. Kein Freund, kein Maler sprach an seinem Grabe. — Auf dem Campo Santo degli Allori fand vor Jahren ein junges, stürmisches Künstlerherz Ruhe, das von Böcklins großem Schweizer Genossen. Traurig verhüllt die deutsche Kunst ihr Haupt, wenn sie an Stauffer-Berns verwahrlostem Grab vorüberschreitet.

Umgeben von der Fürsorge der rüstigen Gattin, im engsten Zusammenleben mit Kindern und Enkeln verflossen des Meisters letzte Jahre. In Fiesole selbst lebt der Bildhauer Peter Bruckmann, der Gatte der ältesten Tochter Böcklins, Clara. Außer durch seine eigenen Werke kennt man den Künstler durch manche Schöpfung, an der er unter Böcklins Einfluß gearbeitet hat, so aus dem berühmten ‚Froschkönig' und dem Kopf der ‚Gorgo'.

Noch bis Anfang 1900 teilte der älteste Sohn, der Maler und frühere Architekt Carlo, das väterliche Heim. Er war des Meisters rechte Hand in allen praktischen Dingen, selbst nachdem er die junge Gattin an den eigenen Herd geführt — wenige Schritte vom Elternhaus entfernt.

Angelica, die jüngere Tochter Böcklins, war in Rumänien verheiratet, weilte aber oft besuchsweise mit ihren Kindern bei den Eltern. Felice, der jüngste Sohn, ist Zahnarzt in Wien.

Es ist ein blühendes, bildschönes Geschlecht, das dem Paar in diesen Kindern geblieben, das in den lieblichen Enkeln den greisen Meister umspielte.

Nach hartem Ringen um das tägliche Brot, in noch härterem Ringen um Anerkennung seiner Kunst, hat das Alter Böcklin die Erfüllung aller Blütenträume gebracht, die dem Jüngling vorgeschwebt. Nicht auf den Nachruhm, wie Anselm Feuerbach, brauchte er zu rechnen: die Mitwelt reichte ihm den vollen Lorbeerkranz.

Das Böcklinsche Wohnhaus liegt in einem wohlgepflegten Garten, der sich in Terrassen aufbaut. Betäubender Duft steigt aus den Magnolien. Silbrig schimmern die Olivenbäume, und ernst ragt dazwischen die dunkle Cypresse. Leise rauscht die Fontaine; unter lauschigen Plätzen schimmert das kühle Marmorhaupt einer Antike. Zwischen Lorbeergebüschen lächeln blühende Rosen, und unten am Abhang hängt lockend und schwer die Chiantitraube. Böcklin deckte nicht nur selbst seinen Bedarf aus den Erträgnissen des Gartens. Wenn auch die Blumen nur zum eigenen Festesschmuck, zum Scheidegruß an den Freund dienten: das Öl der Oliven, der Saft seiner Trauben wanderte, wie seine Bilder, in fremde Zonen.

Böcklins Atelier lag gesondert von den Wohnräumen in einem zweiten Gebäude, das, außer dem Atelier seines Sohnes Carlo dicht daneben, nur Wirtschaftsräume enthält. Ein großer, schmuckloser Raum zu ebener Erde, der durch ein Fenster Licht empfängt — das ist das Heiligtum: weder persische Teppiche noch Eisbärfelle an den Dielen. Keinerlei Antiquitäten oder sezessionistische Schmuckstücke an den Wänden; es sollte nur das sein, was es war: ein Arbeitsraum. Die Wände sind, um die starken Reflexe zu mindern, in schwarze Felder geteilt, welche von grünen Streifen umrahmt sind; nur die dem Eingang benachbarte Wand ist, um helleres Licht aufzufangen, gelb getönt. Außer einem bequemen Ledersopha ist ein kleiner Mahagoni-Glasschrank das einzige Möbel; er enthält in vielen Flaschen die pulverisierten Farben, deren sich Böcklin für seine Tempera-Bilder bediente.

Böcklin war selbst noch im Alter ein stattlicher Mann; sein breiter Stiernacken war nur wenig unter der Last der Jahre und des Leidens gebeugt. Man ahnte das

Bild einstiger blühender Manneskraft. In allen körperlichen Übungen einst ein Meister! Und nicht wenig stolz war er auf seine Kraft. In Zürich schaffte er sich einst in einem überfüllten Konzertsaal dank seiner Muskelstärke einen Platz in den vordersten Reihen. Befriedigt ließ er den Blick über die Menge gleiten; dann fragte er ganz laut seinen Begleiter, den Kunsthändler Gurlitt, ob er ihm zutraue, daß er es mit jenem kräftigen Polizisten dort noch aufnähme.

Mitte der fünfziger Jahre steht Böcklin noch so in der Fülle seiner Kraft, daß er sich sicher fühlt, acht Stunden ununterbrochen zu malen, nicht nur bequem vor seiner Staffelei, sondern auf hohem Brett das ermüdende Fresko!

Ein Paar klare und gütige blaue Augen leuchteten bis zuletzt aus dem durchfurchten Gesicht. Böcklin hatte eine Eigentümlichkeit der germanischen Race: das Verschwinden des oberen Augenlids. Volles graues Haar und Bart umrahmten den schön geschnittenen Kopf. Ein sprechendes Altersbild des Meisters ist die bekannte Büste von Hildebrandt, das auch die Unregelmäßigkeit im Gesicht — das linke Auge ist kleiner als das rechte — getreu wiedergiebt.

Wohl wurde der Gang durch die Krankheit schleppend, die Sprache für Fremde schwer verständlich; aber noch bis zuletzt hatte der Meister ein witziges oder liebenswürdiges Wort auf der Zunge. Jeder, der mit ihm in Berührung gekommen, nahm eine treffende Bemerknng oder einen packenden Schwank mit nach Haus.

Klar und durchsichtig wie Böcklins Augen liegt sein Charakterbild, sein Leben vor uns. Nicht ein dunkler Punkt. Er ist immer im Leben und in der Kunst den geraden Weg gegangen, nie hat er seine Überzeugung äußerer Vorteile wegen verleugnet. Selbst nicht in der

bitterſten Not. Einſt hing der Verkauf einer Landſchaft nur von Böcklins Entſchluß ab, eine kleine, wenig bekleidete Figur (Nymphe oder Diana?) daraus zu entfernen. Böcklin ſchickte den Käufer — einen reichen Fabrikanten Hermann aus Hannover — fort und hungerte weiter.

Das Schaffen galt ihm mehr, als der Erfolg; ſein künſtleriſches Gewiſſen achtete er höher, als den Schrei der Menge. Böcklins Charakterbild zeigt vielfach die Züge des Schweizers, Gradheit, Fleiß und Genügſamkeit: Riſotto, Wein und Cigarren der geringſten Sorte waren ausreichend für ſeine leibliche Glückſeligkeit.

Böcklins eiſerner Fleiß kannte keine Grenzen. In den Zeiten der Sorgen und des kleinlichen Ärgers ſuchte er in der Arbeit Erquickung und Betäubung. So fand ihn einſt ſeine Frau ohnmächtig vor der Staffelei.

Bei der Malerei iſt das Pinſeln die Nebenſache, die geiſtige Hingabe alles. Oft ſtand Böcklin ſtundenlang vor ſeinem Bilde und war in Betrachtung vertieft. Von dieſem traumhaften Verſinken in die Arbeit erzählt ſchon Schack.

Wie Böcklins inneres Weſen klar und geordnet iſt, ſo hielt er ſelbſt in den traurigſten Zeiten den äußeren Menſchen in peinlicher Sauberkeit. Ein Farbenfleck im Rock verriet ebenſowenig den Maler, als ſein einfaches, ſchlichtes Gebaren den Künſtler. Er gehörte nicht zu jenen Leuten, die immer ein Stück Lorbeerkranz aus der Rocktaſche hervorſehen laſſen. Keine Spur von Äußerlichkeit, von Großmannsſucht, ſo ganz Kern in prunkloſer Schale. So iſt Böcklin nicht bloß der große, bildende Künſtler, ſondern der achtunggebietende, große Mann.

Als Künſtler Romantiker, als Menſch ein Biedermann. Das war er ſchon als Jüngling. Er liebt und denkt ſofort an Heirat. Mit Luiſe Schmidt war er

verlobt. Als er von dem schönen Fräulein Schermar kühl behandelt wird, verlobt er sich für einen Tag mit einer einfachen Schweizerin. Nachdem er seinen Irrtum eingesehen hat, füllt er seine Zeit nicht mit Liebeständeleien aus, sondern heiratet frisch von der Stelle weg. Tadellos ist sein Familienleben; seiner Frau war er ein liebevoller Gatte, den Kindern ein zärtlicher Vater. Noch haben sich in den ‚Indianerfratzen' Andenken an die Zeit erhalten, wo er liebevoll auch für seine „Kinderstube" zeichnete. Wie eingehend sich Böcklin um die Erziehung seiner Kinder kümmerte, davon geben seine Briefe ein beredtes Zeugnis. Was er als Freund war, darüber berichtet die aufopfernde Liebe zu Gottfried Keller, davon erzählen die innigen Beziehungen zu ähnlichen Kernnaturen, zu Rektor Burckhardt und Dr. Bayersdorfer.

Eiserne Energie im Großen, ein wenig Eigensinn im Kleinen sind wohl auch ein heimatliches Erbteil. Nur vom praktischen Sinn des Schweizers finden wir kein Brosämlein bei Böcklin, so daß ein Freund von ihm sagen konnte, „in Bezug auf Geld sei er farbenblind."

Das Genie ist vielseitig — Beschränktheit geziemt nur geschickten Talentchen. So ist auch Böcklin ein Geist von universeller Begabung. Einseitig in der Auffassung seiner Kunst wie das Genie, vielseitig in der Veranlagung für die Kunst wie das Genie.

Der Künstler, der das Dekorative im Bilde stets betonte, hat gelegentlich auch rein dekorative Werke geschaffen. Der Rahmen seines Pan-Bildes in der Pinakothek ist von ihm selbst modelliert, die pompejanische Loggia seiner Villa von ihm gemalt.

Vor allem aber bekundet die vollendete Meisterschaft auf diesem Gebiete der Entwurf zu einem Glas-

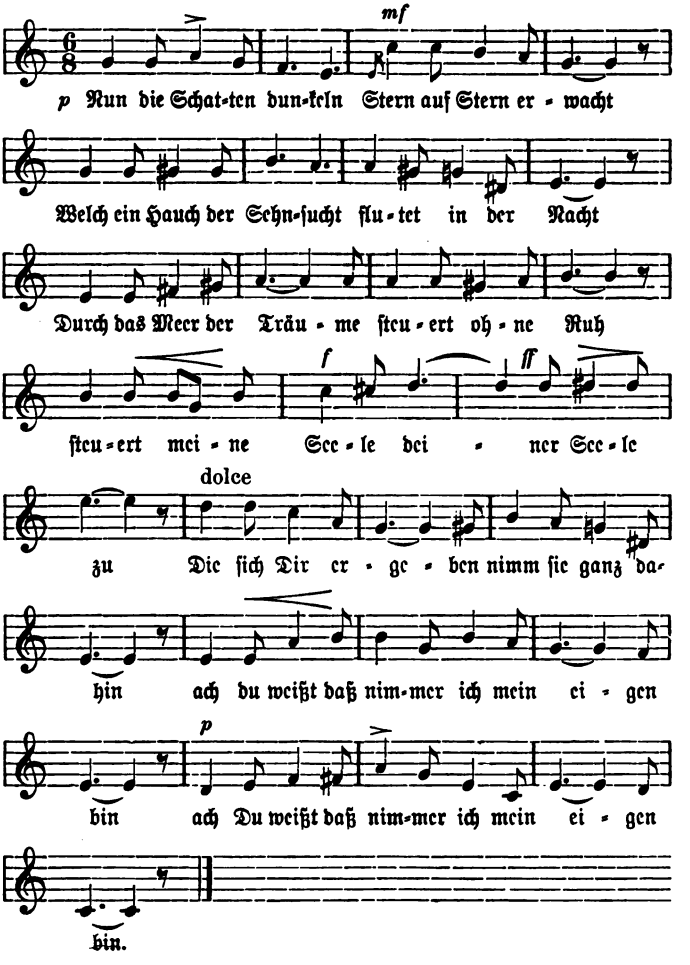
fenster, aus welchem nachträglich das Bild der ‚Flora‘ entstand. Mit feinster Berechnung der räumlichen Wirkung ist hier ein viel tieferer Horizont als im Tafelbilde gewählt.

Der Maler, der Plastiker Böcklin hat nicht nur für andere Künste Sinn und Verständnis, er übt als geschickter Dilettant selbst Musik aus. Von dem Gesangquartett in Rom, in dem Böcklin der Bassist war, erzählt die Biographie; von dem Flötenständchen, das er seiner Braut gebracht, spricht noch heute Basel. Zudem spielte er Harmonium zwar nicht meisterhaft, aber mit viel Gefühl. Dann und wann hat er selbst eine ansprechende Melodie komponiert, wie das hier wiedergegebene Lied.

In der Musik wie in der Malerei bevorzugt er klassische Meister. Haydn, Gluck und Bach spielt er mit Vorliebe. In ein näheres Verhältnis zu Wagner ist er nie getreten, obgleich beide in persönliche Beziehung traten. In den achtziger Jahren beabsichtigte Wagner Kulissen von Böcklin entwerfen zu lassen.

Dem Maler, dessen Reich die Phantasie war, mußte auch die Dichtkunst ein treuer Begleiter sein. Homer und Ariost waren bis zuletzt auf seinem Büchertisch zu finden, daneben als lieber alter Freund Heyse. Daß er auch formal der Dichtkunst ein feines Verständnis entgegenbrachte, dafür bürgt sein Sprachgefühl. Er drückt sich nicht nur mündlich gewandt und schlagend aus, sondern schreibt einen knappen, klaren und anschaulichen Brief. Zuweilen hat er sich sogar in Versen Luft gemacht. So in dem von Ostini uns übermittelten Gedicht. Eine von den vielen, die da meinen, der Maler könne einen beliebigen poetischen Vorgang illustrieren, trug Böcklin auf, ein kleines Erlebnis von ihr im Bilde festzuhalten. In der Nähe der Via Appia war ihr ein Leichenzug begegnet — der Sarg nur von zwei Kindern geleitet. Böcklin

„Nun die Schatten dunkeln“ von Em. Geibel, komp. von A. Böcklin.



schlug den Auftrag rund ab. Er meinte, dies sei ein Vorwurf für einen Dichter, nicht für einen Maler. Am anderen Tage überbrachte er der Dame folgende Verse:

Im Dämmerschein kehrt' ich zurück zur Stadt,
Verlassend auf der Via Appia
Die Gräbertrümmer, welche schweigend weit
Gen Himmel schau'n.

Wie viel Geschlechter lagen modernd dort!
Wie vieles Leid mag dort begraben sein!
Wer weiß davon? Vorüber ist es seit
Jahrtausenden.

Da nähert sich eintöniger Gesang,
Ein Mönch trägt einen kleinen Kindersarg.
Ein Priester singt ein traurig Requiem;
Und diesen folgt

Ein kleines Paar, das kaum so eilen kann,
Geschwister sind es jener Leiche dort.
Ihr Vater tot, die Mutter im Spital,
Sie ganz allein.

Das Unglück ist der Menschheit dauernd Los —
Wer geht durchs Leben ohne Leid? — Geduld!
Mit dir auch ist's vorüber einst! — Schon seit
Jahrtausenden!

* * *

Man hat Böcklin mit Lionardo verglichen. Nicht nur die Vielseitigkeit auf künstlerischem Gebiete, sondern die Veranlagung für die Naturwissenschaft springt ins Auge. Beide haben wohl eine Wurzel: den Sinn für das Typische. Aus ihm entstanden die Fratzen des Lionardo und Böcklins Masken an der Kunsthalle.

Böcklin besitzt ein Gedächtnis von photographischer Treue für die Natur. Jede einzelne Beobachtung hält er fest. Er weiß nicht nur mit Pinsel und Farbe die Natur

anschaulich zu malen, sondern sie ebenso klar in Worte zu kleiden. Einer seiner Freunde, ein Botaniker, äußerte einmal die Ansicht, die meisten Berufsgenossen könnten nicht die Unterschiede in der Nervatur des Oleanders und des Lorbeers erklären. Böcklin erläuterte sofort eingehend die feinen Abweichungen der Blätter. Ein anderes Mal schilderte er auf einer gemeinsamen Wanderung derartig getreu die verschiedenen Alpenpflanzen, daß sein Begleiter die Ansicht aussprach: Böcklin wäre ein großer Naturforscher geworden. So sind auch die Tierbildungen wie das Einhorn im ‚Schweigen im Walde‘, wie der Lindwurm in der ‚Felsenschlucht‘ (bei Schack) von zwingender Wahrscheinlichkeit. Besonders interessant ist dieser Drache für das organische Ahnungsvermögen. In seiner gesamten Körpergliederung hat er eine weitgehende Ähnlichkeit mit dem von Marsh viel später restaurierten Skelett von Brontosaurus excelsus aus dem oberen Jura von Wyoming (vergl. K. v. Zittel, Handbuch der Palaeontologie. Bd. III, 1887—90). —

Vom sicheren Hafen eines behaglichen bürgerlichen Daseins aus konnte sich der Greis seines Ruhmes freuen. Zwar Reichtümer schuf seine Kunst nicht ihm, nur anderen — aber ihm ein sorgloses Leben. Mehr begehrte der anspruchslose Mann nicht, der abends auf der kleinen pompejanischen Loggia seiner Villa ausruhte, der herniedersah auf die sanften Hügel von Toskana, auf ihre stillen Villen, ihre stolzen Cypressen. Hier ist das Reich, in dem er König. Tief unter ihm die Türme von Florenz. Große Namen, große Zeiten klingen herauf. Den Stimmungsgehalt einer großen Vergangenheit im Bild zu erfassen, ist auch eine Herrscherthat.

Es ist ein einfaches bürgerliches Heim, in das wir treten. Carlo, der frühere Architekt, hat die kleine, ein-

stöckige Villa umgebaut. Fast den einzigen Schmuck bilden die Werke des Künstlers an den Wänden. Und schlicht wie das Haus ist auch der Sinn der Bewohner.

Freilich, um den alten Mann vor lästigen Besuchern zu schützen, hatte die Familie zwischen ihm und der zudringlichen Welt einen Damm errichtet, der die Villa Böcklin in den sagenhaften Ruf der „Unüberschreitbarkeit“ gebracht hat. Für wen aber der alte, freundliche Gärtner die Pforte öffnete, wer dem, der dieses Haus gegründet, einmal die Hand geschüttelt hat, der weiß, daß hier nicht nur ein großer, sondern auch ein guter Mensch wohnte.

XX

Böcklins künstlerische Bedeutung

Wohl hat man unser Zeitalter das naturwissenschaftliche genannt, man könnte das vorausgehende ebensogut das philosophische nennen. Ein treuer Spiegel der allgemeinen Entwicklung ist die bildende Kunst. Die Vorschriften gelehrter Ästhetiker werden abgeschüttelt. Gleich einem Naturforscher mit scharfem, unbefangenem Blick geht der Künstler auf Entdeckungen aus — und er entdeckt: das moderne Leben, er entdeckt um sich: Luft und Licht.

Aber der Künstler entdeckt als Künstler, nicht als Gelehrter; die dazwischenliegende Luftschicht wird zur Ton-Harmonie, aus dem Kerzenlicht und dem dämmernden Tageslicht werden malerische Gegensätze. An den Namen des einen Bahnbrechers Menzel reihen sich viele, ein Paar große Entdecker und viele kleine Finder. Der Kreis des heutigen Lebens scheint erschöpft: man sah die vornehme Dame bei Sonnenschein spazieren und die Kokotte in der Morgendämmerung; der Arzt operierte beim fahlen Tageslicht des Hospitalfensters, und bei hereinbrechender Dunkelheit wankte ein Bettler durch die Dünen.

Langsam schält sich aus all dem Hasten und Drängen des heutigen Menschen — ein Bedürfnis nach Ruhe und Einkehr in sich heraus. Gleichsam als hätte man nach allen Eroberungen und Entdeckungen eine Ausspannung nötig, tritt in die letzte Spanne Zeit des verflossenen

Jahrhunderts ein wesentlich lyrisches Element. Statt des Geschichtsromans, statt des Sittenbildes: Lyrik in der Litteratur, Stimmungsnovellen. Der Stimmungsentdecker für Einfachheit in der Malerei des heutigen Lebens heißt für Deutschland Max Liebermann.

Und wie steht Böcklin zu diesen Entdeckern? Wohl ist auch er anfangs dem silbernen Schimmer, den tanzenden Sonnenflecken der neuen Offenbarung gefolgt. Erst allmählich wandelte sich seine Kunst. Später hat er nie sein Mißfallen an der Luftmalerei verhehlt. Und in Menzel sah er nur den großen Gelehrten. In Böcklin wiederholt sich das Gesetz von der Kontrastbewegung in der Geschichte. Wie auf den Anfang des Jahrhunderts, auf den Klassizismus die Romantik folgt, so auf den bleichen Dunst Hollands die Farbenpracht des Südens, auf die Krevettenfänger die Sirenen.

Böcklin bedeutet für uns die Verdichtung und die Vorwegname aller künstlerischen Bestrebungen des letzten Jahrzehnts.

Das Stimmungselement, die Beseelung der Natur, die zum Pantheismus führt: von der Villa zum Meer breitet sie sich über die Toteninsel, schreitet durch den heiligen Hain, lacht aus Frühlingsbildern und kichert aus brausenden Wogen.

In der Farbe hat Böcklin längst die heutige Bewegung vorweggenommen. Seine Farben waren es vorzugsweise, denen man Willkür und Unnatur vorwarf; erst das Auftauchen der Schatten und noch mehr der leuchtenden skandinavischen Bilder machte das Auge für Böcklin gelehrig.

Die Einfachheit ist heute die Losung des Tages. Früher die Meininger mit dem geschichtlichen Prunk; heute schlicht — die Duse. Selbst im Drama sind Ansätze

zur Einheit von Zeit und Ort. So bei Gerhart Hauptmann, in Ibsens ‚Gabriel Borkmann‘. Böcklin erfüllt auch diese Forderung um ein Jahrzehnt voraus in ‚Odysseus und Kalypso‘.

Der Archaismus ist ein besonderes Zeichen der heutigen Malerei; an der Spitze dieser Bewegung steht der bedeutende Stilisierer Stuck. Hans Thoma hat sich ganz in die Zeiten der Cranach und Dürer eingefühlt. Seit die internationalen Ausstellungen uns die englischen Präraffaeliten brachten, machte man auch in Deutschland immer mehr Anleihen bei den Primitiven. — Auch dieser Bewegung ist Böcklin vorausgegangen. Wie auf die scharf umrissene, leuchtende Farbe, so greift er auch in der malerischen Ausdrucksweise auf die Art der alten Meister zurück. Nicht um ein altertümelndes romantisches Stimmungselement zu schaffen, nein, in bewußter Absicht, zu formalem Zweck — zur Raumgestaltung.

Böcklin hat Schule gemacht, wenn auch nicht eigentlich in seinen Schülern. Sein Sohn Carlo, die Radierer Landsinger und Welti, Hans Sandreuter, Preiswerk, die wir von Ausstellungen vorteilhaft kennen, haben unter seiner Leitung gearbeitet. Meist sind sie dann ihre eigenen Wege gegangen. Die aber, die seines Geistes Hauch verspürt haben, sind nicht seine Schüler gewesen.

Zunächst der größte, Klinger. Auch er geht von dem räumlichen Grundgedanken Marées aus. Aber noch weiter als Böcklin verfolgt er das Prinzip des Dekorativen. Er zieht den Rahmen mit in das Kunstwerk, als Überleitung in den Raum. So populär wie Böcklin ist Klinger nicht, denn seinen Bildern fehlt die bestechende Technik. In seinen Radierungen aber ist eine Gestaltungskraft, ein Takt- und Formgefühl weit über Böcklin hinaus. — Stuck mit seinem großen dekorativen Können und Ludwig von

Hofmanns räumlich gedachte Farbenträume sind ohne Böcklin nicht denkbar. Wer nennt sie alle, denen Böcklin Mut gegeben hat, einer Märchenwelt farbige Gestalt zu geben! Schon die Fragen, die Böcklins Eigenart aufwarf, wurden fruchtbringend für das junge Künstlergeschlecht: sie zwangen den Maler, die eigene Kunst neu zu durchdenken.

Nicht in der Anlehnung und im Übertreffen alter Vorbilder liegt Böcklins Wert. Böcklins ungeheurem Gedächtnis hat sich nicht allein die wirkliche, sondern auch die gemalte Welt eingeprägt. Wir finden in einer ganzen Reihe von Schöpfungen Anlehnungen nicht an einen Meister und eine Schule, sondern an die verschiedensten. Wir wissen aus seinem eigenen Munde, wie stark Raffael und die Antike auf ihn eingewirkt, welchen Eindruck Grünewalds Altar auf ihn gemacht.

‚Malerei und Dichtkunst‘ ist ohne Tizians ‚irdische und himmlische Liebe‘ nicht denkbar, und ohne Rubens fällt ein großer Teil seiner Schöpfungen fort: ‚der Kampf auf der Brücke‘ und Rubens’ ‚Amazonenschlacht‘ sind ein treffendes Beispiel. Die Jugendeindrücke seiner großen Bilder im Louvre in Antwerpen und Brüssel haben auf Böcklins empfängliches Gemüt gewirkt, umsomehr, als eine gemeinsame Grundlage beide Männer kennzeichnet: die derbe, lustige Freude am Sinnlichen, an Kampf und Leidenschaft. In seiner Vorliebe für Rubens geht Böcklin sogar einmal so weit, Tizian im Vergleich mit diesem in seinen weiblichen Darstellungen als „Nachtwächter“ zu bezeichnen. Tizian gebe nur anmutigen Zauber — Rubens sprudelndes Leben.

Auch Böcklins Frauenideal ist weder den eckigen Figuren der deutschen und flandrischen Meister des

XV. Jahrhunderts, noch den in Schlangenwindungen aufstrebenden schmächtigen Wesen des Botticelli entlehnt; seine Gestalten gehen in ihrer fleischigen Fülle noch über das Renaissance-Ideal heraus. Und dieser Freude am Fetten hat er auch Worte verliehen. „Es ist etwas überaus Herrliches, bei Weibern, die etwas dick geworden sind, die Größe und Einfachheit der fetten Formen zu sehen, die kaum noch die Knochen und Muskeln an wenigen Stellen durchahnen lassen."

Nicht mit dem Maßstab der Jahrhunderte, nicht mit dem Lebenswerk eines Tizian, Rubens oder Raffael dürfen wir Böcklins verwandte Schöpfungen messen. Der Maßstab wäre verkehrt, denn er träfe nur ähnliche Werke. Böcklins Wert liegt im Eigenen.

Wir feiern in ihm den größten Stimmungsmaler Deutschlands.

Das, was die Praeraffaeliten für England, was für Frankreich Puvis de Chavannes und Gustave Moreau thaten, vollzog Böcklin für Deutschland: die Zurückeroberung einer idealen Malerei auf malerischen Grundbedingungen.

Bei den Franzosen und Engländern klingt die Farbe stets harmonisch zusammen, wird der Linienfluß und das Stilgefühl weniger gestört. Dafür ist Böcklin auch der größere Experimentator. Mit einer so ungebrochenen Skala hat keiner gearbeitet; so sinnlich lebensprühende Typen keiner erfunden. Böcklins Schaffensreich ist größer — was Wunder, wenn er ab und zu vorbeihieb. In ihm steckt, trotz dem ausgleichenden Einfluß der internationalen Kunstüberschwemmungen, ein gut Stück allemannischer Eigenart, nicht erstickt vom Stilgefühl italienischer Vorbilder.

So bildet Böcklin den Schlußstein in der Entwicklung der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Er erfüllt

das Sehnen nach Farbe, er stillt das Bedürfnis der Phantasie. Nicht nur als Träger einer kulturgeschichtlichen Bewegung ward er der Führer ins neue Jahrhundert — die Künstlerjugend sieht zu ihm auf als Meister der Technik, den Wegweiser für großen räumlichen Stil.

Böcklin hat längst selbständig alle Fragen gelöst, welche die letzten Jahrzehnte als Probleme aufstellten. Was von den Küsten Schottlands und Skandinaviens die Wellen als Kolorismus bei uns anspülten, was die Luft aus japanischen Fächern uns zuflüsterte: die Bedeutung eines dekorativen Stils — Böcklin besaß beide. Von den Niederländern des XV. Jahrhunderts lernte er das Farbengeheimnis, in Pompeji und in den Stanzen lauschte er der Lehre vom Stil.

Jenseits des Kanals, jenseits der Vogesen dasselbe Bedürfnis einer großen, räumlichen Kunst.

Wenn Raffael heute den Parnaß unserer Tage zu malen hätte, wo die Geistesgenossen aller Völker wandelten: Puvis de Chavannes, Watts zögen Seit' an Seite mit Böcklin.

Beilage.

Brief an den Direktor des Schlesischen Museums in Breslau.

(Vergl. S. 174 sowie vorn das Facsimile.)

Florenz, 16. Dezemb. 1881.

Sehr verehrter Herr Direktor!

Leider bin ich durch Allerlei abgehalten worden, Ihr werthes Schreiben vom 29. Nov. sofort zu beantworten, hoffe aber mit der Mittheilung meiner Meinung über Ihre Vorschläge nicht erst nach ministeriellem Beschluß zu kommen, da Sie mir einen solchen als wahrscheinlich im ersten Quartal 1882 zu erwartenden in Aussicht stellen.

Was den ersten Vorschlag betrifft: durch Beseitigung der Halbsäulen ein großes Wandfeld herzustellen, worauf ein ebenso großes Bild zu malen wäre, so muß ich von vornherein gestehen, daß ich dieser Aufgabe aus technischen Gründen nicht gewachsen bin. Eine solche Leistung war wohl zu Raphaels Zeiten möglich, wo fast alle Handarbeit durch geschickte Schüler geschah, aber heutzutage — ich bitte Sie zu bedenken, daß ich mutterseelen allein vor dieser ungeheuren Fläche stehe und statt das Ganze naß in naß zusammenstimmen zu können, Quadratmeter nach Quadratmeter zusammenflicken muß, auf welche Weise nie ein Ganzes entstehen kann. Die Größe der Bildfläche ist jetzt schon bedeutend genug, daß alle Ausdauer dazu nothwendig ist, um dieselbe zu bemeistern. Wenn ich nicht wüßte, daß ich 8 Stunden ununterbrochen arbeiten kann, so würde ich sogar diese Arbeit nicht zu unternehmen wagen. Hier muß ich doch zur Erklärung meiner Behauptung Einiges über meine Freskotechnik beifügen. Perugino und Nachfolger haben, wie Sie wissen, eine etwa zolldicke Mörtelschicht über alten Bewurf etwa 2 □Meter groß gezogen und nach Cartons durch 2, auch 3 Schüler in einem Tag bemalen lassen. War das Bild groß, so wurde an einem andern Ende ebenso verfahren. War dann

die ganze Fläche bemalt, so wurde mit Tempera von Ei oder Milch retouchiert, wodurch die Farbe sehr gesättigt wurde und einen angenehmen Glanz bekam, der freilich mit der Zeit meistens verschwunden ist.

Diese Malerei ist bis heute ziemlich dieselbe geblieben, nur verschmähen unsere neueren Freskomaler die Retouchen als unsoliden Schwindel. Die Fresken von Cornelius 2c. sehen auch so aus, daß es schwerlich in Deutschland einen Menschen giebt, der für diese Malerei schwärmt. Sie ist verdientermaßen in Mißcredit gekommen, weil die Leute im Bewußtsein ihres Unvermögens nicht mehr für das Auge malten, sondern behaupteten, der geistige Inhalt sei Alles. Sie hätten statt dessen aufrichtig gestehen sollen, daß mit dieser Technik ohne Retouche nichts zu machen sei.

Meine Technik ist eine ganz andere und ich glaube, daß sie der antiken sehr ähnlich ist. Ich mache durch öfteres Bewerfen und Feststampfen einen etwa 4 cm dicken Kalkgrund für das ganze Bild. Diesen Grund erhalte ich so gut als möglich frei von Kohlensäure und kann so einige Wochen lang auf der ganzen Fläche al fresko malen. — Aber wie schon gesagt, alles hat seine Grenzen, denn ein so großes Bild, wie es durch Wegschaffung der Halbsäulen entstehen würde, kann ein einzelner Mann nicht schaffen. Nun bitte ich Sie, verehrtester Herr Direktor, mir nicht übel zu nehmen, daß ich auch gegen den zweiten Vorschlag, die Beseitigung der Christusgestalt, des fertur lux in tenebras, dieser Trilogie, die mir ans Herz gewachsen ist, alle meine Gründe aufstelle. „Bedenklich findet man, die Christusgestalt in dieser Weise in ein Museum zu bringen.“ Dieses Bedenken kann doch nur das fast erschreckende Auftreten der nackten Gestalt betreffen. Unchristlich oder unanständig ist sie nicht. Die Aufgabe ist, in die 3 Felder einen zusammenhängenden Gedanken zu bringen, der auch malerisch bedeutend zu geben ist. Die 3 Bilder müssen in der Erscheinung durchaus verschieden sein sowie in dem Eindruck, den sie auf das Gemüth zu machen haben, sonst ist ihre Wirkung Langeweile, wie ein Flötentrio.

Nun ist im Bilde links der Schrecken dunkler Wald, ein blutiger Altar, entsetzte Menschen; Alles das, was dann in der Ausführung noch bedeutender zu schildern ist, erweckt ein unheimliches Gefühl. Gegenüber ist freudige Überraschung. Beide Bilder sind mit der ganzen Kraft und Tiefe der Farbe zu geben. Nun

kommt aber das mittlere Bild, das die anderen in Erscheinung und Gemütseindruck überragen soll, so daß dieselben mehr wie Nebenbilder wirken, da bleibt nur übrig, daß nach so viel geschilderter Gemütsbewegung der Beschauer selbst ein wenig erschreckt wird. Wird dieses mit der vollsten Pracht des Lichtes, die im Fresko zu Gebote steht, gegeben, so glaube ich, daß das Interesse beim abwechselnden Beschauen der Bilder immer in Spannung bleiben wird. Man wird dann nicht mit dem Beschauen ein für allemal fertig, sondern muß immer wieder hingehen, wie man gute Musik oder Poesie nie satt wird, weil auch da durch große Kontraste die Seele gerührt wird, daß es noch lange weiter klingt. Ich bitte Sie recht sehr verehrtester Herr, diese Vertheidigung erwägen zu wollen und grüße Sie bestens.

Ihr ergebener

A. Böcklin.

Chronologisches Verzeichnis
der
Werke Arnold Böcklins
auf welche in diesem Buche Bezug genommen ist.

Jugendzeit Seite

Große Anzahl von Studienblättern. Bes. Schneider-Glaser, Basel 30
Ähnliche Studien. Bes. Müller-Kelterborn, Basel 30
Ähnliche Studien. Bes. Walter Böcklin, Basel 30
2 Sepialandschaften. Bes. Elise Uebelin, Basel 28
1843. Felsschlucht im Mondschein. Bes. Peter Bruckmann, Fiesole 30
1843—47. Landschaftsbilder. Bes. Walter Böcklin, Basel.
Darunter Hochplateau mit vier Wettertannen . . . 32
Gewitterlandschaft 33
1843—47. Landschaftsstudien ꝛc. Bes. Frau Strahm-Böcklin, Basel.
Darunter 1843. Säulenhalle des St. Albanstift . 20. 30
1847. Hunnengrab 32. 33
Mitte der 40er Jahre. Wasserfall durch Tannen. Bes. Karl Burckhardt, Basel 31
Mitte der 40er Jahre. Felsenplatz mit Gemsen. Bes. Karl Burckhardt, Basel 31
1846 dat. Landschaft mit Gewitterhimmel. Bes. Rud. Wackernagel, Basel 33
1847 dat. Mondscheinlandschaft mit Ruine. Bes. E. Jung, Winterthur 34. 78. 107

Seite

1847 dat. Ruine. Bes. Müller-Kelterborn, Basel . . . 33
1849 dat. Bauernhaus mit Ährenfeld. Bes. Schultheß, Basel 34
1849 dat. „Zahnbürstchenbild". Bes. Fr. Cl. Burckhardt, Basel 33
Febr. 1850 dat. Landschaft. Bes. H. Lendorff, Basel . . 44
etwa 1845. Drei Familienbildnisse. Bes. Fr. Holzach-Böcklin, Basel 30
etwa 1845. Bildnis der Mutter Böcklins. Bes. Fr. Strahm-Böcklin, Basel 30. 111
1846 dat. Jünglingskopf mit gesenkten Augen. Bes. Schneider-Glaser, Basel 30
nach dem 25. April 1846. Bildnis von Jacob Mähly. Bes. J. Mähly, Basel 34. 111*)

I. Römischer Aufenthalt
1850—1857

etwa 1850. Kleine Landschaft. Bes. Rud. Oeri, Basel . 44
etwa 1851. Vierzehn Landschaftszeichnungen a. d. Nachlaß Jacob Burckhardts; einige 51 dat. Bes. die Erben Jacob Burckhardts, Basel 44
Anf. d. 50er Jahre. Ideale Landschaft. Bes. Fr. Rosalie Sarasin-Brunner, Basel 45
" " " " Römische Landschaft. Bes. Werner Böcklin, Burlington 43
" " " " Landschaft. Bes. Paul Heyse, München 43
" " " " Brunnenlandschaft. Bes. unbekannt. 45. 53. 58
etwa 1854. Syrinx flieht vor Faun. Bes. Königl. Gemäldegallerie, Dresden 46
um 1853—55. Landschaft mit einer wenig bekleideten Figur. Bes. unbekannt . . . . . 232**)
1855. Ideale Landschaft mit Nymphe. Bes. Schack-Gallerie, München 43. 57

*) Mähly ist als Student dargestellt. Nachweislich wurde er dies erst am 25. April 1846.

**) Zwei Freunde Böcklins erwähnen das Bild. Nach ihrer Beschreibung ist es mit keinem im Bruckmannschen Verzeichnis angeführtem Bild zu identificieren.

Seite

1855/56. Pan im Schilf. Beſ. A. Schwabe, Berlin 51. 57. 58. 77
1855. Faun, eine ſich ſträubende Nymphe durch das Waſſer ſchleppend. I. Exemplar. Beſ. unbekannt . . . 50*)
1856 dat. II. Exemplar. Beſ. Pontus Fürſtenberg, Gothenburg 50. 51

Basel. Hannover. München. Weimar
1857—1862

1857. II. größerer Pan im Schilf. Beſ. Neue Pinakothek, München 51. 52. 55. 57. 58. 77. 102. 222
1857/58. Fresken auf der Treppe eines Hauſes am Blumenrain, Baſel. Exiſtieren nicht mehr 92
1857/58. Die vier Jahreszeiten, Puttengeſtalten an der Wand eines Hauſes in der Claraſtraße, Baſel. Exiſtieren nicht mehr. 52. 92
1858. April—September. Fünf Gemälde, die Beziehungen des Menſchen zum Feuer darſtellend. Beſ. Paul Wedekind, Berlin 53. 54. 55. 68. 155
Darunter der „Burgbrand“ 54. 55. 163
Skizze zum erſten Bilde (Nymphe auf der Wieſe). Beſ. P. Wedekind, Berlin 55
1859. Götter Griechenlands. Titelblatt für Schillers Gedichte. Beſ. Frau Cotta v. Cottendorf, Stuttgart 85. 105
1859? Mord im Schloßgarten (Schloß am Meer). Beſ. Großherzog von Oldenburg . . . 67. 109. 161. 220
1860. Venus entſendet Amor. Beſ. Eduard Cohen, Frankfurt a. M. 66
etwa 1861/62. Frühling. Beſ. R. Wackernagel, Baſel 66. 67
etwa 1861/62. Landſchaft mit Kain und Abel. Beſ. unbekannt. 67
1862. Jagd der Diana. Beſ. Muſeum, Baſel . . 67. 102**)

---

*) Liegt bei der Bemerkung des Bruckmannſchen Verzeichniſſes „von der Beſtellerin zurückgewieſen“ möglicherweiſe eine Verwechslung mit dem vorher angeführten Bilde (ſ. ** S. 249) vor? Pecht, Künſtl. d. 19. Jahrh., berichtet dasſelbe wie Bruckmann.

**) Die Bemerkung im Schick „in vier Sommermonaten gemalt“ ſtimmt nicht mit den Akten des Basler Muſeums über das Bild.

Seite

Weimarer Aufenthalt. Bildnis von Lenbach. Beſ. E. von Oppolzer, Prag 63. 112
" " Pan erſchreckt einen Hirten, kleineres Exemplar. Beſ. Paul Heyſe, München 68. 69. 77
" " Dasſelbe, größeres Exemplar. Beſ. Schack-Gallerie, München . . 68. 69. 77
" " Geißelnder Eremit (oder Einſiedler). I. Exemplar. Beſ. Preiswerk-Ringwald, Baſel 67. 68. 109
Weimarer Aufenthalt? Dasſelbe. II. Exemplar. Beſ. Schack-Gallerie, München 77. 109

II. Römiſcher Aufenthalt
1862—1866

etwa 1862/63. Landſchaft aus dem Sabiner Gebirge. Beſ. Fr. Amſinck, Hamburg 84
1863. Bild der Frau Böcklin in ſchwarzem Schleier. Exiſtenz nicht nachzuweiſen (im Schick erwähnt) 75
1863. Bild der Frau Böcklin im roten Netz. Beſ. Familie Böcklin 213
1863? Sappho. Beſ. Fr. Saraſin-Sauvain, Baſel 86. 88. 212*)
um 1863/64. Böcklin und ſeine Frau in einer Herbſtlandſchaft 87
1863. Bild der Frau Böcklin als Muſe. Beſ. Kunſtverein, Baſel 84. 86. 87. 88
1864? Bildnis des Auguſto Fratelli. Beſ. Kunſthalle, Hamburg 111
1863. Kopf eines Römers. Beſ. Im-Hof-Rüſch, Baſel 86. 213
1864. Villa am Meer. I. Exemplar. Beſ. Schack-Gallerie, München 33. 68. 75. 76. 77. 78. 79. 84. 95. 119. 123. 154. 155. 213
1864. Villa am Meer. II. Exemplar. Beſ. Schack-Gallerie, München 75. 76. 77. 78. 79. 84. 154. 155

*) Bei Brückmann und Schick 1859 dat. Böcklin aber erzählt (Schicks Tagebuch S. 171), daß er nach ſeinem Beſuche in Neapel Verſuche in enkauſtiſcher Malerei angeſtellt. Der Beſuch von Neapel fällt nach dem Schickſchen Tagebuche (S. 177) in Übereinſtimmung mit anderen Berichten in das Jahr 1863.

Seite

1864. Hirtin bei der Herde. Bes. Schack-Gallerie, München 84
1865. Römische Weinschenke (Oktoberfest). I. Exemplar. Bes. Schack-Gallerie, München . . 80. 81. 84. 154. 214
Mitte der 60er Jahre. Faun der einer Amsel pfeift. Bes. Fr. v. Westenholz, Hamburg 84
1866. Bildnis der Frau Prof. Mähly-Schermar. Bes. J. Mähly, Basel 113
1866. Kopf der Viola. Bes. Museum, Basel . 83. 84. 88. 113
1866. Daphnis und Amaryllis. Bes. Schack-Gallerie, München 82. 84. 85. 142
Skizze zu Daphnis und Amaryllis. Bes. Gottfried-Keller-Stiftung, Zürich 85
1866. Petrarka (in Basel nochmals übermalt). Bes. Frau Merian-Iselin, Basel 82. 83. 85. 86. 88. 141
? Kopf der Melancholie. Bes. R. Sarasin Thiersch, Basel 90

Basel
1866—1871

vor 1868. II. Oktoberfest (römische Weinschenke). Bes. Preiswerk-Ringwald, Basel 80. 81. 84
1867. Bildnis der Frau Müller. Bes. G. Müller-Stockenhofen, Basel 114
1868. Villa am Meer. Bes. Schwarzenbach, Zürich 78. 79. 214
? Villa am Meer. Bes. Staatsgallerie, Stuttgart . . . 80
? Villa am Meer. Bes. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M. 79
1868. Odysseus der sich nach der Heimat sehnt. Bes. Fam. d. Künstlers 78
1868 dat. Bildnis d. Prof. Riggenbach. Bes. Fr. Joneli-Riggenbach, Basel 104. 111. 113
1868. Magdalenas Trauer an der Leiche Christi (Pietà). Bes. Museum, Basel 100. 104. 201. 202. 203. 208. 221
1867? Studie zum Christuskörper. Bes. Hermes & Co., Frankfurt a. M. 202
1868. Bildnis der Frau Dr. Vischer-Iselin. Bes. Fr. Vischer-Iselin, Basel 112

Seite

etwa 1868. Bildnis zweier Fräulein Vischer-Iselin. Bes. Fr. Vischer-Iselin, Basel 111

etwa 1868. Bildnis des Herrn Burckhardt-Keller. Bes. R. Burckhardt, Basel 104. 114

1868. Liebesfrühling. Bes. M. v. Heyl, Darmstadt 97. 103. 104. 105

1869 dat. Faunfamilie an der Quelle (Quellnymphe oder Liebesfrühling). Bes. Königl. Gemäldegallerie, Dresden 84. 97. 103. 104. 106. 107. 119. 224

1868. Geburt der Venus. Existenz nicht nachzuweisen (im Schick erwähnt) 100

1868/69? Geburt der Venus. Bes. M. v. Heyl, Darmstadt 104

1868. Fresken im Gartensaal der Villa Sarasin-Thurneysen in Basel. Bes. H. Sarasin-Thurneysen, Basel 87. 88. 89

1. König David 89. 90. 91. 92. 93
2. Ruhe auf der Flucht 55. 89. 90. 93. 208
3. Gang nach Emmaus 89. 90. 92. 93. 208

1868. Skizze. Christus am Ölberg. Bes. Fr. Sarasin-Sauvain 89

vom 23. November 1868 bis 22. Januar 1870. Fresken im Treppenhaus des Museums zu Basel 93. 95. 97. 98 99. 102. 189. 201

1. Die Geburt der Gäa (Geburt der Erde, Geist der Natur oder Magna Mater von Tritonen getragen) 94 96. 98. 100

   Farbiger Karton dazu. Bes. Museum, Basel. . 98

2. Flora mit ihren Kindern . . . 93. 94. 96. 97. 99

   Karton dazu. Bes. K. Röhlich, Berlin . 97. 98. 99

3. Apollo 97. 99. 100. 101
4. Meduſa 95. 97. 100

Februar 1869. Ölskizze dazu. Bes. Familie des Künstlers 100

5. Kritikus 95. 97. 100
6. Fratze 95. 97. 100

1868/69. Muse des Anakreon. Bes. Kunstverein, Aarau 84. 103. 104

1869. Ritt des Todes. Bes. Schack-Gallerie, München . . 104

1869. Bildnis des Kupferstechers Weber. Bes. Dr. Fr. Rohrer, Zürich 104. 112

Seite

1869/70? Größeres Bild des Prof. Fritz Burckhardt. Beſ. Prof. Fritz Burckhardt, Baſel 111. 112. 113
1869. Bildnis der Frau Prof. Fritz Burkhardt. Beſ. Prof. Fritz Burckhardt, Baſel 113
1869. Kleines Bildnis des Prof. Fritz Burckhardt. Beſ. Prof. Fritz Burckhardt, Baſel 113
1870/71. Bildnis eines verſtorbenen Knaben. Beſ. Prof. Fritz Burckhardt, Baſel 113
Ende der ſechziger Jahre. Frühlingsſtimmung. Skizze. Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt 103
1870. Felſenſchlucht. Beſ. Schack-Gallerie, München 103. 109. 119
1870. Mörder von Furien verfolgt. Beſ. Schack-Gallerie, München 103. 108. 109. 142. 162
1871 dat. Toskaniſche Villa. Beſ. Schack-Gallerie, München 91
1871? Gang nach Emmaus. Beſ. Schack-Gallerie . . . 91
Ausgang der 60er Jahre. 16 Karrikaturen in Kohle. Beſ. Prof. Fritz Burckhardt, Baſel. 120
1871. Bergſchloß, zu welchem Krieger ziehen. Beſ. La Roche-Ringwald, Baſel 108
1871. Sechs Sandſteinmasken an der Gartenfaſſade der Kunſthalle. Beſ. Kunſtverein Baſel 115. 116. 119

II. Münchner Aufenthalt

Juli 1871—Sept. 1874

1871. Heiliger Hain von einem Einhorn bewacht. Beſ. Schack-Gallerie, München 162
1872 bez. Selbſtbildnis mit fiedelndem Tod. Beſ. Königl. Nationalgallerie Berlin 123. 124. 125. 222
1873. Kentaurenkampf. Beſ. Muſeum Baſel 25. 110. 119. 123. 126. 127. 128. 129. 130. 140. 142. 162. 194. 206. 221. 223
1872. Skizzen zum Kentaurenkampf. Beſ. G. Müller-Stockenhofen, Baſel, und L. v. Bürkel, München 128
? Unvollendetes Bild. Beſ. Dr. Georg Hirth, München 128. 129
1873. Landſchaft mit mauriſchen Reitern (Maurenzüge). Beſ. Muſeum Luzern 108. 222
1873. Marias Trauer an der Leiche Chriſti (Pietà). Beſ. Königl. Nationalgallerie, Berlin 203. 204. 210

Seite

1873. Selbstbildnis des Künstlers, an einer Säule lehnend. Bes. Kunsthalle, Hamburg 33. 123. 125
? Wiederholung. Bes. Familie des Künstlers 125
1873 dat. Angelika von einem Drachen bewacht. Bes. Frau Levi, Parthenkirchen 162. 166
1873. Triton und Nereide (Meeresidylle oder Nereide). Bes. Schack-Gallerie, München . . . 123. 126. 127. 131. 214
1873. Zwei fischende Pane. Bes. L. v. Lieben, Wien . . 166
1874. Quellnymphe. Bes. Wilke, Guben 55. 78
1874. Astolf sprengt mit dem Haupt Orills davon. Bes. Th. Behrens, Hamburg 162
1874 bez. Ceres und Bacchus auf Wolken. Bes. Max Kustermann, München 189
1874. Sireuen. Bes. Fr. Levi, Parthenkirchen . . . 128. 134
Zeichnung einer Sirene. Bes. M. v. Heyl, Darmstadt . . 128
1874 (?). 4 Studien und Skizzen zu einem Bilde der Cholera. Bes. M. v. Heyl, Darmstadt 122. 197

Florenz

1874—1885

1875 bez. Triton und Nereide. Bes. F. A. Simrock, Berlin 133. 135
1875. Hochzeitsreise (Rückblick auf Italien). Bes. M. v. Heyl, Darmstadt 144
1875. Lautenspielerin. Bes. Schlesisches Museum, Breslau 150
1875. Pan zwischen zwei Säulen. Bes. M. v. Heyl, Darmstadt 150
1875. Brustbild der Flora. Bes. M. Klinger, Leipzig . . 84
1875. Klio auf Wolken. Bes. Karl Ladenburg, Mannheim 143
1875 bez. Bildnis v. A. Bayersdorfer. Bes. Fr. Dr. Bayersdorfer, München 112
1875 bez. Flora Blumen streuend. Karton für ein Glasgemälde. Bes. Eduard Lippert, Magdeburg . 233. 234
1876. Flora Blumen streuend. Bes. A. vom Rath, Berlin 77 159. 160. 161. 215. 221. 234
1876. Flora die Blumen weckend. Bes. A. Levysohn, Berlin 142. 144. 215
1876. Bildnis von Böcklins Tochter Clara. Bes. P. Bruckmann, Fiesole 112

Seite

1876 dat. Kreuzabnahme. Beſ. P. Wolff, Schloß Wartenſee bei Rorſchach 37. 150. 152. 205
1876. Frühlingslieder. Beſ. unbekannt . . . 159. 160. 185
Skizze dazu. Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt 160
1877. Pietà. Beſ. La Roche-Ringwald, Baſel . . . 204. 205
1877 bez. Pietà. Beſ. Karl Keßler, Frankfurt a. M. . . 204
1877 bez. Diana von Faunen belauſcht. Beſ. Eduard Behrens, Hamburg 166. 167
1877 bez. Schatzhüter. Beſ. Carl Coelle, Barmen . . . 163
1878 bez. Gefilde der Seligen. Beſ. Königl. Nationalgallerie Berlin 152
Skizze dazu. Beſ. B. Lippert, Magdeburg 153
1878. Prometheus. Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt . . 110. 216
1879. Sterbende Kleopatra. Beſ. Hermann Schweizer, Kleinburg bei Breslau 194
1879. Ruggiero befreit Angelika. Beſ. Dr. M. Linde, Lübeck 150. 162. 166. 186
1879. Meeresbrandung. Beſ. Königl. Nationalgallerie, Berlin u. Wiederholung. H. v. Heyl, Darmſtadt 159. 160. 161
1879. Frühlingsabend oder Frühling. Beſ. Frau v. Löbbecke, Brieg 141. 146. 159. 185. 194
1879 bez. Büßende Maria Magdalena. Beſ. La Roche-Ringwald, Baſel 203
circa 1879. Heiligtum des Herakles. Beſ. Schleſiſches Muſeum, Breslau 144. 156. 159
Spätere Wiederholung. Beſ. Frau Julie Ginsberg, Berlin 156
Landſchaft dazu. Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt . . 156
1880. Toteninſel. Beſ. Graf v. Oriola, Büdesheim. (I. Exemplar von der Gräfin beim Künſtler beſtellt.)
80er Jahre. Wiederholungen. Beſ. F. A. Simrock, Berlin. — Fr. Schön-Renz, Worms. — Städt. Muſeum Leipzig. — V. Benary, Berlin 33. 34. 55. 143. 147. 150. 154 155. 160. 164. 186
1880 dat. Frühlings Erwachen. Beſ. Künſtlergeſellſchaft, Zürich 134. 141. 142. 145. 147. 159. 164. 185. 217

Seite

1880. Ruine am Meere. Beſ. Ph. Thorſch, Wien . 33. 158
? Wiederholungen. Beſ. E. Meiner, Leipzig. — Hermann Nabel, Berlin 158
1881. Odyſſeus und Kalypſo. Beſ. Muſeum in Baſel 141. 164. 241
1881. Sommertag. Beſ. M. Neumann, Berlin . . 142. 159
1881 dat. Veritas. Beſ. H. v. Korn, Breslau . 141. 143. 199
1881 dat. Quell in der Felsſchlucht. Beſ. Fr. C. Wilke, Guben 142. 158
1881/82. Dichtung und Malerei. Beſ. H. v. Korn, Breslau 143. 144
1881. Drei Entwürfe für das Muſeum zu Breslau. Beſ. Schleſiſches Muſeum zu Breslau . . 168—176. 207. 208
1882. Kampf auf der Brücke. Beſ. Konrad Fiſcher, Breslau 159. 162
1882 dat. Der Abenteurer. Beſ. Kunſthalle, Bremen . . 162. 163. 187. 217
1882. Prometheus. Beſ. E. Arnhold, Berlin . 53. 55. 77. 78. 110. 142. 144. 147. 157. 160. 194. 215
1882. Faune eine ſchlafende Nymphe belauſchend. Beſ. Baron v. Heyking, einſtweilen in der Berliner Nationalgallerie aufgeſtellt 167
1882. Bildnis d. Fr. Amarella Waldecker-im Hof (verw. Gurlitt). Beſ. unbekannt 115
1882. *Μοῦσα σεμνή*. Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt 46. 143. 199
1882. Das Drama. Beſ. Gg. Arnſtädt, Dresden . . 141. 143
nach 1882. Der Einſiedler (geigende Eremit). Beſ. Berliner Nationalgallerie 209
1883. Der heilige Hain. Beſ. Muſeum in Baſel 141. 147. 155. 156. 159. 160
1883. Der Frühlingstag. Beſ. Königl. Nationalgallerie, Berlin 141. 144. 145. 154. 159
1883. Im Spiel der Wellen. Beſ. Neue Pinakothek, München 133. 153. 164. 166. 215
1884. Gott Vater zeigt Adam das Paradies. Beſ. K. Toelle, Barmen 180. 186. 209
1884. Faſner als Drache. Beſ. unbekannt 110
1884. Überfall von Seeräubern 68. 78. 163
1885. Schweigen des Waldes. Beſ. Frau M. Weſendonk, Berlin.

Seite

? Wiederholung. Beſ. Kunſthalle, Hamburg 110. 145. 147. 153 159. 160

1885 dat. Selbſtbildnis d. Künſtlers mit dem Weinglaſe 126. 180. 216

? Charon. Beſ. Dr. K. von Steiner, Stuttgart 163

1885. Prometheus. Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt 110. 144. 147 157. 194

? Bacchanale. Beſ. Th. Knorr, München 81. 154

? Francesca von Rimini (Tuſchzeichnung). Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt 143

Ende der ſiebenziger Jahre? Villa oder Ruine am Meer. Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt 158

1877—80? Indianerfratzen, Zeichnungen. Beſ. Fam. d. Künſtl. 233

Züricher Aufenthalt

1885—1892

1886. Spiel der Najaden. Beſ. Muſeum in Baſel 133. 182. 183

1886. Herbſtgedanken. Beſ. F. A. Simrock, Berlin 141. 142. 184. 185.

Etwa 1886. Kentaur in der Dorfſchmiede. Beſ. La Roche-Ringwald, Baſel. 127. 181

1886. Tanz um die Bacchusſäule. Beſ. Freiherr v. d. Heydt, Elberfeld 142

1886. Seeräuber. Beſ. K. Steinbart, Groß-Lichterfelde . 163

1887. Im Meere. Beſ. A. Mylius-Gemuſeus, Baſel 144. 182. 183

1887 dat. Meeresidylle. Beſ. E. Seeger, Berlin 133. 135. 183

1887. Meeresſtille. Beſ. Muſeum in Bern 135. 184

1887. Sieh es lacht die Au! Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt 141 184 (nicht mit Namen) 185. 186

um 1887. Im Frühling. Beſ. Fr. Senator Berg, Frankfurt a. M. . . . . 184 (n. m. N.) 185

1888 dat. Suſanna im Bade. Beſ. La Roche-Ringwald, Baſel 180. 181

1888 dat. Vita somnium breve. Beſ. Muſeum in Baſel . 143 150. 188. 191. 215

1888 dat. Frühlingshymne. Beſ. unbekannt 184

1888. Heimkehr. Beſ. M. v. Heyl, Darmſtadt 187

1888. Lebensinſel. Beſ. Ölbermann, Köln 143. 186

Seite

1889 dat. Kampf auf der Brücke (Römerschlacht). Bes. S. Holthusen, Hamburg 242
1889 dat. Zeichnung v. Gottfr. Keller (Radierung in Kellers Werken). Bes. Fam. d. Künstlers 179
1890? Bildnis Gottfried Kellers. Bes.? 179
? Bildnis Gottfried Kellers. Bes. Familie d. Künstlers . 179
1890 dat. Marienfage (Bild der Maria). Triptychon. Bes. Fr. Dr. M. Meyer, Freiburg i. Breisgau 189. 191. 207. 208
1890 dat. Gang zum Bacchustempel. Bes. R. Röfide, Tornow bei Potsdam 186
1890 dat. Armut und Sorge. Bes. Dr. M. Baumann-Naef, Zürich 200
1890. Entwurf einer Erinnerungsmedaille. Bes. Fam. d. Künstlers 192
1891 dat. Die Freiheit. Bes. Fr. Dr. M. Meyer, Freiburg i. Breisgau 192
1891. In der Gartenlaube. Bes. Künstlergesellschaft in Zürich 37. 58. 143
etwa 1892. Der heilige Antonius predigt den Fischen. Bes. F. A. Simrock, Berlin 182. 189. 190
? Burgruine mit zwei kreisenden Adlern. Bes. Martius, Bonn 33. 158. 159
? Scene aus Arioft begonnen; unvollendet. Bes. Fam. d. Künstlers 162. 192

Letzte Zeit

1893 dat. Selbstbildnis des Künstlers in seinem Atelier. Bes. Museum zu Basel 126
1895 dat. Venus Genetrix. Bes. Dr. A. Neißer, Breslau 166 189. 190. 191. 192. 193. 195
1895 dat. Büßende Magdalena. Bes. Familie des Künstlers 203
1896 dat. Polyphem. Bes. von der Mühll-Bachofen, Basel 193. 194
1896 dat. Der Krieg. Bes. Dr. R. v. Kaufmann, Berlin 196
1896 dat. Landschaft mit Jagd der Diana. Bes. Familie des Künstlers 194
1897 dat. Pan und Dryaden. Bes. F. A. Simrock, Berlin 195

Seite

1898 dat. Dejaneira und Neſſus. Beſ. E. Arnold, Berlin 192. 194

1899 dat. Triptychon zu Schillers Verſen:

Horch im Hain erſchallen Lieder
Und die Quelle rieſelt klar,
Raum iſt in der kleinſten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar.

Beſ. E. Arnold, Berlin 195

1900 dat. Melancholie. Beſ. v. Markées . 196. 198. 199. 200

1900. Der Krieg (drei Reiter). Beſ. Familie des Künſtlers 196

1900. Die Peſt. Beſ. Familie des Künſtlers . . . 197. 198

Plastische Arbeiten

an denen Böcklin beteiligt war.

Weimarer Zeit. Gemeinſchaftlich mit Begas. Modell zum Jacobsdenkmal in Baſel 65. 116

Gemeinſchaftlich mit ſeinem Schwiegerſohn Peter Bruckmann:

Achtziger Jahre (?) Maske d. Gorgo. Beſ. Muſeum in Baſel 117. 229

Froſchkönig. Beſ. Dr. Max Linde, Lübeck. — F. A. Simrock, Berlin 118. 229

Relief. Triton und Nymphe. Beſ. Dr. Hirth, München 117

Relief. Mutter und Kind. Beſ. Königl. Skulpturenſammlung, Dresden 117. 118

Litteratur.*)

Über Arnold Böcklin schrieben u. a.

F. Pecht. Nord und Süd, 1878. S. 288. Wieder abgedruckt in „Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts". Nördlingen 1879. S. 180—202.

A. Rosenberg. Grenzboten, 1879, I. S. 387—397. Wieder abgedruckt in Geschichte der modernen Kunst, II. S. 183—196.

Graf v. Schack. Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1881. S. 139—155.

O. Berggruen. Gallerie Schack. Wien 1883.

Zwei neue Gemälde von A. Böcklin. Deutsche Rundschau. Juni 1883.

E. Koppel. Vom Fels zum Meer. Juli 1884.

Otto Baisch. Arnold Böcklin. Westermanns Monatshefte 1884. S. 37.

Guido Hauck. Arnolds Böcklins ‚Gefilde der Seligen' und Goethes Faust. Berlin 1884.

Herm. Helferich. Schweizer Reisebrief. Kunst für Alle. II. Jahrg. Heft 20 und 21. 15. Juli und 1. August 1886.

F. Pecht. Zu Arnold Böcklins sechzigstem Geburtstag. Kunst für Alle. 1887. III, 2.

Fritz Lemmermayer. Unsere Zeit. 1888. II, 7. S. 492.

Helen Zimmern. Art Journal. Oktober 1888.

Herm. Helferich. Gemälde von Gleichen-Rußwurm und Böcklin. Nation 1889. S. 505.

Dubois-Reymond. Naturwissenschaft und bildende Kunst. Rede zur Feier des Leibnitzschen Jahrestages, 3. Juli 1890. Leipzig 1891.

*) Die nach Böcklins Tode erschienene Litteratur konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

Berthold Haendtke. Arnold Böcklin in seiner historischen und künstlerischen Entwicklung. Hamburg 1890.

Hugo Kaatz. Der Realismus Arnolds Böcklins. Gegenwart 1890. Nr. 38, S. 168.

Carus Sterne. A. Böcklins Fabelwesen im Lichte der organischen Formenlehre. Gegenwart 1890. Nr. 37, S. 21.

A. Fendler. Arnold Böcklin. Illustrirte Zeitung 1890, Nr. 2310.

J. Mähly. Aus Arnold Böcklins Atelier. Gegenwart 1892, Nr. 14.

Emil Hannover. Kopenhagener „Tilskueren" 1892. S. 118.

William Ritter. Arnold Böcklin, Gand 1893.

Fr. Hermann Meißner. Gazette des beaux Arts. Nr. 430 und Nr. 433. 1. April und 1. Juli 1893.

Derselbe in Hanfstängls „Kunst unserer Zeit". V, 3. Dez. 1893.

Carl Neumann. Arnold Böcklin. Preußische Jahrbücher. Bd. 71, H. 2. 1893.

Cornelius Gurlitt. Arnold Böcklin. Kunst für Alle. IX. Jahrg., H. 2. Ähnlich abgedruckt in „Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts". S. 404—406, 592—608.

Ola Hansson. Ola Seher und Deuter. Berlin 1894. S. 152 f.

F. v. Ostini. Arnold Böcklin. Velhagen & Klasing's Monatshefte. VIII, 7. März 1894.

Richard Muther. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. München 1894. S. 603—618.

J. Mähly. Aus Böcklins Lehrjahren. Deutsche Revue. September 1895.

A. Merian. A. Böcklin. „Die Gesellschaft", Monatsschrift. Februar. 1896. S. 222—230.

Carl Neumann. Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896. S. 251.

Singer. On the work of Arnold Böcklin. Studio VII, 36. March 1896. p. 69.

Carlo Böcklin. Arnold Böcklin. Über Land und Meer. 40. Jahrg., 79. Bd., Nr. 3. Oktober 1897.

W. Braun. Zum 70. Geburtstage. Umschau, 1897. Nr. 42.

C. Broicher. Von den Ausstellungen in Basel und Berlin. Preuß. Jahrbücher. 91. Bd., S. 311—323. Februar 1898.

Albert Geßler. Die Böcklin-Jubiläums-Ausstellung. National-Zeitung (Basel). Nr. 227, 229, 230, 232, 233, 234.

Hermann Grimm. Zum siebenzigsten Geburtstag Arnold Böcklins. Deutsche Rundschau. 24. Jahrg. H. 1. Oktober 1897.

Fr. Haak. Zum 70. Geburtstage. Zeitschr. für bild. Kunst. IX, 1. Oktober 1897.

Max Lehrs. Arnold Böcklin. Ein Leitfaden zum Verständnis seiner Kunst. München 1897.

Jacob Mähly. Zum 70. Geburtstag. Neue Freie Presse. 16. Oktober 1897.

J. M. (Jacob Mähly?). Zum 70. Geburtstag von Arnold Böcklin. Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. 39. Jahrg. S. 178. 1897.

Carl Neumann. Zu Arnold Böcklins 70. Geburtstag. Kunst für Alle. 13. Jahrg. H. 1.

Max Osborn. Zum Boecklin-Tage. Magazin f. Litteratur. 66. Jahrg. Nr. 41.

Hans Trog. Allgemeine Schweizer Zeitung. Sonntagsbeilage. 26. September, 3. und 10. Oktober 1897.

Thiébauld-Sisson. Arnold Böcklin et la peinture allemande. Le Temps. 3 Novembre 1897.

Max Semrau. Böcklins Entwurf zu Wandgemälden im Treppenhause des Breslauer Museums. Kunst für Alle. XV, 1.

H. E. Schmidt. Zum 70. Geburtstag. Socialistische Monatshefte 1897.

Heinrich Alfred Schmid. Arnold Böcklins Leben. Pan 1897. III, 2. „Über Böcklins Skizzen." Pan 1898. IV, 1. Wieder abgedruckt in „Arnold Böcklin. Zwei Aufsätze". Berlin 1899.

Heinrich Wölfflin. Festrede geh. am 23. Oktober 1897. Basel. Derselbe. „Die Böcklin-Ausstellung zu Basel," Zeitschr. f. bild. Kunst 1897.

Georg Voß. Arnold Böcklin. National-Zeitung. 16. Okt. 1897.

Max Georg Zimmermann. Zum 70. Geburtstag Arnold Böcklins. Kunst-Halle. 15. Oktober 1897.

Anonym. Böcklin. Spiritistische Selbstschau. Zur Abwehr seiner Verhimmlung. Budapest 1898.

Faundler. A. Böcklin. 15 Holzschnitte nach Gemälden. Leipzig 1898.

Franz Servaes. Bayreuther Blätter. 1898. S. 59—63. Wieder abgedruckt in Praeludien, ein Essaybuch. S. 233—260. Berlin 1899.

Oscar Levertin. Dictare och Drømmare. (Böcklin och Klinger.) Stockholm 1898.

Franz Hermann Meißner. „Das Künstlerbuch." Bd. I. Berlin 1898.

Alfred Koeppen. „Bei Arnold Böcklin." Berl. Lokalanzeiger. 5. August 1898.

Laban. Der Musaget Böcklins. Pan 1899. IV. S. 236—240.

Specht. Kritisches Skizzenbuch. S. 37—43. Wien 1899.

Alfred Lichtwark. Die Seele und das Kunstwerk. Berlin 1900.

Rudolf Schick. Tagebuch, Aufzeichnungen aus d. Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Herausg. von Hugo von Tschudi. Berlin 1901. (Teilweise zuerst erschienen im „Pan", IV u. V.)

Fritz Hommel. Die Insel der Seligen in Mythus und Sage der Vorzeit. München 1900.

Mazelière. La peinture allemande au XIX siècle. Paris 1900. p. 352.

Für die Böcklin-Litteratur kommen noch in Betracht:

Das chronologische Verzeichnis der Werke des Meisters in dem dreibändigen **„A. Böcklin"**. München. **Bruckmann.** 1898—1900.

Verschiedene Kritiken in:

Kataloge der Böcklin-Ausstellungen in Basel und Berlin.
Gazette des beaux arts.
Kunst für Alle.
Zeitschrift für bildende Kunst.

Druckfehler und Berichtigungen.

S. 7 Z. 25 l. Sebastian Brant
S. 7 Z. 26 l. Erasmus und Reuchlin
S. 10 Z. 20 l. hat st. haben
S. 14 Z. 18 l. Napoleon st. Napoleons
S. 24 Z. 4 l. wahlverwandten
S. 31 Z. 13 l. entstandene st. datierte
S. 31 Z. 31 l. wird st. ist
S. 36 Z. 3 l. Ariccia
S. 42 Z. 16 l. jener st. jenen
S. 48 Z. 32 l. ein st. einem
S. 50 Z. 25 l. aus Wien st. in Wien
S. 52 Z. 20/21 „das ‚Bild seiner Frau im roten Netz' und" muß fortfallen
S. 58 Z. 13 u. 14 l. „bei Seeger" muß fortfallen
S. 61 Z. 21 l. Helene Böhlau st. Ebner-Eschenbach
S. 67 Z. 18 l. in einer Zeit von vier Monaten
S. 78 Z. 10 l. zweiten Basler
S. 78 Z. 30 l. mit der
S. 99 Z. 8 l. den Karton
S. 129 Z. 12 l. Kentaur
S. 134 Z. 10 l. Engelsflügel
S. 135 Z. 3 l. stehen in Böcklins Bildern
S. 145 Z. 15 bereits muß fortfallen
S. 146 Z. 12 l. vom Räumlichen
S. 203 Z. 6 l. ausgestreckt st. ausgezeichnet
S. 214 Z. 23 l. 1873

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Verlag von **Ernst Hofmann & Co.** in **Berlin SW. 46**, Hedemannstr. 2.

Geisteshelden

Eine Sammlung von Biographieen

Bisher erschienen folgende — einzeln käufliche — Bände:

Anzengruber. 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim. [4]
v. Buch. Siehe: Humboldt. [39]
Carlyle. 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz. [6]
Columbus. Von Prof. Dr. Sophus Ruge. [5]
Cotta. Von Minister Dr. Albert Schäffle. [18]
Dante. Von Pfarrer Dr. Joh. Andr. Scartazzini. [21].
Darwin. Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer. [19]
Galilei. Siehe: Kepler. [22]
Görres. Von Prof. Dr. J. N. Sepp. [23]
Goethe. Von Prof. Dr. Richard M. Meyer. 2. Aufl. Preisgekrönt. [13/15]
Hölderlin. * Reuter. 2. Aufl. Von Dr. Ad. Wilbrandt. [2/3]
A. v. Humboldt. * L. v. Buch. Von Prof. Dr. Günther. [39]
Jahn. Von Dr. F. G. Schultheiß. Preisgekrönt. [7]
Kepler. * Galilei. Von Prof. Dr. S. Günther. [22]
Lessing. Von Privatdozent Dr. K. Borinski. [34/35]
List, Friedrich. Von Carl Jentsch. [41]
Luther. I. II, 1. Von Prof. Dr. Arn. E. Berger. [16/17. 27]
Moltke. 3 Bde. Von Oberstleutn. Dr. Max Jähns. [10/11. 37/38]
Montesquieu. Von Prof. Dr. Alb. Sorel. [20]
Mozart. Von Prof. Dr. O. Fleischer. [33]
Peter der Grosse. Von Dr. K. Waliszewski. [30/31]
Reuter. Siehe: Hölderlin. [2/3]
Schiller. Von Prof. Dr. Otto Harnack. [28/29]
Schopenhauer. Von Konsul Dr. Ed. Grisebach. [25/26]
Shakspere. Von Prof. Dr. Alois Brandl. [8]
Spinoza. Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin. [9]
Stanley. Von Paul Reichard. [24]
Stein. Von Dr. Fr. Neubauer. Preisgekrönt. [12]
Tennyson. Von Prof. Dr. E. Koeppel. [32]
Tizian. Von Dr. Georg Gronau. [36]
Walther v. d. Vogelweide. 2. Aufl. V. Prof. A. E. Schönbach. [1]

* Bei Bestellung genügt Angabe der eingeklammerten Band-No. *

Die in Tausenden von Exemplaren verbreitete Biographieen-Sammlung

„Geisteshelden"

bildet einen unentbehrlichen Bestandteil aller öffentlichen, Schul- und Privat-Bibliotheken; sie gewährt einen bildenden und anregenden Lesestoff für Männer und Frauen, reife wie reifende Leser. Die „**Geisteshelden**" bieten in erschöpfender Vielseitigkeit Lebensbilder aus allen Gebieten der Kultur, Litteratur, Kunst und Wissenschaft. Der Umfang der gediegen und geschmackvoll ausgestatteten Bände umfaßt je 200—300 Druckseiten. Der Text ist nicht durch gelehrte Anmerkungen beschwert; Weiterstrebenden wird im Anhang durch genaue Quellenangaben Material gewährt. —

Reclams Universum: Musterbiographieen in populärer Form, die durchweg trotz des knappen Rahmens von dem einschlägigen Material nichts Wesentliches vermissen lassen und durch ihre lebendige Darstellung wie Kunstwerke wirken.

St. Petersburger Deutsche Zeitung: Herausgeber und Verleger ist es gelungen, Mitarbeiter zu gewinnen, die Autoritäten auf ihren Gebieten sind und sich eines europäischen Rufes erfreuen.

In Vorbereitung:

Michelangelo, von Professor Dr. Alfred Gotthold Meyer.
Friedrich der Grosse, von Kgl. Archivrat Dr. Georg Winter.
Napoleon I., von Professor Dr. Alois Schulte.
Cromwell, von Professor Dr. Wolfg. Michael.
Adam Smith, von Professor Dr. Rich. Ehrenberg.
Uhland, von Professor Dr. Erich Schmidt.
Hebbel, von Professor Dr. Rich. M. Werner.
Hans Sachs, von Privatdozent Dr. Max Herrmann.
Molière, von Professor Dr. H. Schneegans.
Byron, von Professor Dr. Emil Koeppel.
Helmholtz, von Professor Dr. Hugo Kronecker.
Beethoven, von Professor Dr. A. Sandberger.
Richard Wagner, von Professor Dr. Max Koch.

Jeder Band ist selbständig und einzeln käuflich.

Die Sammlung kann auch allmählich in beliebigen Zwischenräumen von Wochen oder Monaten bezogen werden.

Bei Bezug aller erschienenen Bände auf einmal werden die nächsten zwei erscheinenden Bände unentgeltlich nachgeliefert.

Preis jedes Bandes:
Geheftet ℳ 2.40; Leinenband ℳ 3.20; Halbfranzband ℳ 3.80.

Verlag von Ernst Hofmann & Co. in Berlin SW. 46, Hedemannstr. 2.

Tizian

Von

Dr. Georg Gronau

270 Seiten Oktav. — Mit 2 Bildnissen.

Geheftet M. 3,60; Leinenband M. 4,80; Halbfranzband M. 5,70.

Zu den feinsten und abgerundetsten kunsthistorischen Darstellungen der letzten Zeit gehört Gronaus Tizian-Biographie. Sie ist die reife Frucht tiefeindringender Studien, die ein kluger und geschmackvoller Kopf gemacht hat. Die ruhige Sicherheit des Urteils, die wohldurchdachte Ökonomie der Komposition und die klare Vornehmheit des Stils geben diesem Buche seinen hohen Wert. **Litterarisches Echo.**

Der Verf. hat mit großer Sorgfalt gearbeitet und oft nur die Resultate mitteilen können, wo eine mühselige Vorarbeit vorausgegangen ist. Er hat ein besonderes Geschick in der Bildbeschreibung. Im Reinkünstlerischen und Stilkritischen liegt der Schwerpunkt des Buches. Eine sehr genau gearbeitete Bibliographie wird den Fachgenossen besonders willkommen sein. Das Ganze ist eine sehr wertvolle, in sich abgeschlossene Gabe. **Deutsche Litteratur-Zeitung.**

Erinnerungen eines Künstlers

Von

Rudolf Lehmann (London)

Mit 16 Lichtdrucken:

nach den von dem Künstler aufgenommenen meisterhaften Porträts von **Chopin, Pet. Cornelius, Eckermann, Friedrich III., Gladstone, Ferd. Gregorovius, A. von Humboldt, Lamartine, Fr. Liszt, Kardinal Manning, Adolf Menzel, Pio IX., L. v. Ranke, Clara Schumann, Tennyson.**

328 Seiten Groß-Oktav. — Splendide Ausstattung.

Geheftet M. 5,—; in Damast gebunden M. 6,—.

„Ein Leben, reich an inneren und äußeren Erfolgen, liegt hinter dem Maler, und was er nun als 75jähriger zu Papier gebracht hat, erweckt nicht nur Interesse durch die würdige Erscheinung des Autobiographen, sondern noch mehr durch die hervorragenden Menschen, mit welchen der Künstler in Berührung gekommen ist.“ **St. Galler Blätter.**

„Vortreffliche Porträtzeichnungen in fein ausgeführtem Lichtdruck erhöhen den Wert des lesenswerten Buches.“ **Deutsche Revue.**

Verlag von Ernst Hofmann & Co. in Berlin SW. 46, Hedemannstr. 8.

Geisteshelden

Eine Sammlung von Biographieen

Bisher erschienen folgende — einzeln käufliche — Bände:

1. **Walther v. d. Vogelweide.** 2. Aufl. Von Prof. A. E. Schönbach.
2/3. **Hölderlin.** * **Reuter.** 2. Aufl. Von Dr. Ad. Wilbrandt.
4. **Anzengruber.** 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim.
5. **Columbus.** Von Prof. Dr. Sophus Ruge.
6. **Carlyle.** 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz.
7. **Jahn.** Von Dr. F. G. Schultheiß. **Preisgekrönt.**
8. **Shakspere.** Von Prof. Dr. Alois Brandl.
9. **Spinoza.** Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin.
10/11. 37/38. **Moltke,** 3 Bde. Von Oberstleutnant Dr. Max Jähns.
12. **Stein.** Von Dr. Fr. Neubauer. **Preisgekrönt.**
13/15. **Goethe.** Von Prof. Dr. Richard M. Meyer. 2. Aufl.
16/17. 27. **Luther.** I. II, 1. Von Prof. Dr. Arn. E. Berger.
18. **Cotta.** Von Minister Dr. Albert Schäffle.
19. **Darwin.** Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer.
20. **Montesquieu.** Von Prof. Dr. Alb. Sorel.
21. **Dante.** Von Pfarrer Dr. Joh. Andreas Scartazzini.
22. **Kepler.** * **Galilei.** Von Prof. Dr. S. Günther.
23. **Görres.** Von Prof. Dr. J. N. Sepp.
24. **Stanley.** Von Paul Reichard.
25/26. **Schopenhauer.** Von Konsul Dr. Ed. Grisebach.
28/29. **Schiller.** Von Prof. Dr. Otto Harnack.
30/31. **Peter der Große.** Von Dr. K. Waliszewski.
32. **Tennyson.** Von Prof. Dr. Emil Koeppel.
33. **Mozart.** Von Prof. Dr. Oskar Fleischer.
34/35. **Lessing.** Von Privatdozent Dr. K. Borinski.
36. **Tizian.** Von Dr. Georg Gronau.
39. **A. v. Humboldt.** * **L. v. Buch.** Von Prof. Dr. Günther.
41. **Friedr. List.** Von Karl Jentsch.

Jeder Band geheftet M. 2,40; Leinenbd. M. 3,20; Halbfrzbd. M. 3,80.

FA4000.3
Bocklin,
Fine Arts Library
AZP4667
3 2044 034 204 206

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

FA 4000.3

Mendelsohn, Henri

Böcklin

DATE	ISSUED TO
NOV 18 '65	Mary [illegible]
02 26 3	[illegible]

FA 4000.3